







Geschichte

der

Karolingischen Malerei

ihr Bilderkreis und seine Quellen

von

Franz Friedrich Leitschuh,
Dr. phil., Privatdozent an der Universität Strassburg.

Mit 59 Abbildungen.



Berlin 1894.
Verlag von Georg Siemens.
Nollendorfstrasse 42.

VORWORT.

Das vorliegende Werk ist aus der Bearbeitung einer Preisfrage entstanden, die 1887 von der philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität in Strassburg mit dem vollen Preise ausgezeichnet wurde.

Die später, nach einem erneuten Studium der in Betracht kommenden Bilder-Handschriften vorgenommene Umarbeitung führte sowohl einige Erweiterungen als einige Kürzungen der ursprünglichen Arbeit herbei.

Wenn dieses Buch erst jetzt erscheint, viel später als es dem Verfasser lieb ist, so trägt daran eine Kette von Umständen die Schuld, die sich der Fertigstellung des seit Jahr und Tag im Drucke befindlichen Buches hindernd in den Weg stellte. Es sei nur erwähnt, dass die Drucklegung des Werkes ein volles Jahr unterbrochen werden musste, als der Verfasser zur Leitung des nordböhmischen Gewerbemuseums berufen war, weil ihm dort das nötige litterarische Material mangelte, um eine gewissenhafte Korrektur der einzelnen Druckbogen vornehmen zu können.*)

*) So weigerte sich z. B. die Prager Universitätsbibliothek, direkt an die Verwaltung des nordböhmischen Museums die erbetenen Werke zu senden: die Direktion der k. k. Staatsmittelschule in Reichenberg musste in jedem einzelnen Falle als verantwortliche Vermittlerin des Bücherverkehrs angerufen werden!

In die Zeit, welche zwischen dem Beginne des Druckes und der vollendeten Drucklegung des Werkes liegt, fällt — von kleineren Beiträgen abgesehen — die mustergültige Herausgabe der Trierer Adahandschrift durch Corssen, Janitschek, Menzel, Schnütgen und Lamprecht, fällt ferner die Publikation verschiedener trefflicher Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst, die wir Leopold Delisle, Paul Clemen und Julius von Schlosser verdanken.

Diese plötzliche und anhaltende Rührigkeit auf dem Gebiete der Erforschung der karolingischen Kunst, welche diesem längst angekündigten und im Manuskript vollendeten Buche fast schon das Mitleid teilnehmender Fachgenossen gesichert zu haben schien, hat unzweifelhaft manchen dunklen Punkt aufgehellt, manche Vermutung mit stichhaltigen Beweisen zur Thatsache erhoben und hauptsächlich dem Ganzen eine festere äussere Umrahmung gegeben.

Haben diese Werke einzelne Seiten oder Teile der Geschichte der karolingischen Kunst behandelt, so versucht nun das vorliegende Buch — unabhängig von jenen Arbeiten — eine Geschichte der Malerei der Zeiten zu geben, in denen der Grund zur weiteren Entwicklung der Kultur des Abendlandes gelegt ist.

Wie Karls des Grossen kirchliche Anregungen und Verfügungen eine deutsche Litteratur hervorgerufen und gestaltet haben, die dann im natürlichen Gange von grammatischen Versuchen und schülerhaften Übersetzungen dem täglichen Bedürfnis dienender kirchlicher Formeln durch immer gelungenere Übertragungen sorgfältiger gewählter Muster sich zuletzt nach mancherlei ängstlichen Proben zu Dichtungen erhob, welche der Genius echter Poesie im Fluge wenigstens gestreift hat, so weisen auch die Werke der Malerei der karolingischen

Epoche vor allem auf den mächtigen persönlichen Einfluss des grossen Kaisers zurück, in dessen gründende und gestaltende Thätigkeit die Anfänge einer Kunstentwicklung fallen, die unter seinen Nachfolgern zu einer hohen Blüte gelangte, welche, die Gegensätze zwischen Antike und Christentum vermittelnd, sinnlich gestaltete, was die Seele fühlte. Nicht nur, was das Evangelium oder die Überlieferung als ehrwürdig vor Augen stellte, verarbeitete die Phantasie des karolingischen Künstlers: die mannigfachen antiken Bildungen, die friedlich zur Seite der christlichen Darstellungen erscheinen, die kraftvolle Ornamentik, die in freiem Schwunge zu echt künstlerischer Wirkung gelangt — all' diese überraschenden Leistungen sind aus einer glücklichen Verbindung antiker Form und christlichen Sinnes hervorgegangen.

Ist nun auch die Neigung der karolingischen Künstler am entschiedensten auf scharfe Ausprägung der Gedanken gerichtet, mit der die Durchbildung der Form freilich nicht gleichen Schritt zu halten vermag, bietet auch die karolingische Malerei nur im Ornament ein Bild der Reife und Vollendung, verleugnen die Denkmäler, die sie hinterlassen, nicht die Zeit des Gährens und des Kampfes, so leitete doch die karolingische Malerei einen vollen Strom neuen Lebens in die Kunst des Mittelalters und setzte Phantasie und Verstand in ein gewisses Gleichgewicht.

Es ist nicht das geringste Verdienst der karolingischen Malerei, dass ihr Auge mit wunderbarer Schärfe zuerst das Darstellungsfähige erkannte, dass sie z. B. eine Reihe von legendarischen Darstellungen in die Kunst einführte, dass sie aus litterarischen Quellen kühn herausgriff, was ihr wert erschien, künstlerische Verarbeitung zu finden. Es ist allerdings keine Abschätzung nach dem Parallelismus des rein Äusserlichen,

wenn wir manche karolingischen Darstellungen als die Vorläufer späterer Werke grosser Meister betrachten, aber so weit sich dieser Gegensatz auch zu spannen scheint: die Thatsache bleibt immerhin bestehen, dass sich auffallende Berührungspunkte zwischen der karolingischen Kunst und der Kunst namentlich des XVI. Jahrhunderts ergeben.

Der karolingische Miniator verwertete zuerst die Hymnen und Sequenzen, welche ihn über die Hierarchie des Himmels, über die Ordnung, welche in der kaum absehbaren Fülle der himmlischen Heerscharen waltet, belehrten und fand hier für die Anordnung, Gruppierung und Komposition des Allerheiligenbildes einen festen Anhalt. Die Brüder van Eyck und Albrecht Dürer haben aus demselben Hymnus *de omnibus sanctis* geschöpft, nachdem Jahrhunderte lang dieser Text künstlerisch unverwertet geblieben war.

Das selbständig frische, dichterisch volkstümliche Gefühl, welches in dem Schmucke der Kanonesbögen der karolingischen Handschriften zum Ausdrucke gelangt, hat sich nicht bis in die Ottonenzeit erhalten — aber in dem künstlerischen Schmucke des Gebetbuches Kaiser Maximilians sehen wir es wieder aufflammen, aus einem echt nationalen Zuge im freien Walten der Phantasie aufs Neue entspringen.

Ein wahres Frühlingsrauschen weht durch die Landschaft, welche die karolingischen Maler bilden; liebevoll betrachten sie die Tier- und Pflanzenwelt, aber diese warme Empfindung für die Reize der Natur sollte bald verkümmern, sollte der späteren Kunstdarstellung fremd werden, bis sie Dürer endlich wieder wachrief.

Die karolingische Kunst kann sich in der That einer Art nationalen Prophetentums rühmen; denn sie pflegte die künstlerischen Gebiete, auf welchen die deutsche Kunst des XVI. Jahrhunderts ihre Siege feiern sollte. Die Wiedergeburt der

Antike in der karolingischen Zeit lässt mannichfache Vergleichungspunkte mit der deutschen »Renaissance« des XVI. Jahrhunderts zu, die sich in erster Linie durch die den beiden Epochen gemeinsamen Merkmale der Kunstreform: durch die Aufnahme antiker Kulturelemente und die Einkehr in die Natur erklären lassen.

Unter diesen Umständen wäre es naheliegend, ohne weiteres die karolingische Malerei als eine Kunst zu bezeichnen, die mit der byzantinischen Welt niemals in nähere Berührung getreten ist. Die grundlegenden Forschungen J. Strzygowki's über die byzantinische Kunst, »als der einzig dastehenden Erscheinung einer Kultur, die Antike und Christentum, Orient und Hellenismus in sich vereinigt«, haben unsere Kenntnis derselben namentlich in jüngster Zeit wesentlich gefördert. Die nachfolgende Arbeit zeigt, wie manchmal die Wege der karolingischen und der byzantinischen Kunst neben einander herlaufen, ohne dafs indes die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses Berechtigung hätte. Gerade die vergleichsweise Heranziehung der Denkmäler der byzantinischen Malerei, die nun mit vollem Recht zur christlichen Antike gezählt wird, lehrt überzeugend, dass die karolingischen Miniatoren sich nicht der byzantinischen Kunst als Vermittlerin bedienten, sondern unmittelbar aus der spätrömischen, dann aus der römisch-altchristlichen Kunst schöpften.

Bei der Verbreitung der byzantinischen Denkmäler der Miniaturmalerei wie der verschiedenen syrischen Evangeliare, der Handschrift von Rossano, der Genesis, der Josuarolle, der Handschrift des Kosmas Indikopleustes, deren Typen sich immer fortpflanzten, wäre es freilich seltsam, wenn nicht hie und da ein vereinzeltes byzantinisches Element auch in der karolingischen Malerei auftauchte. Aus solchen zufälligen Erscheinungen lassen sich aber keine gültigen Schlüsse auf die gesamte Richtung der karolingischen Kunstepoche ziehen.

Selbständig die verschiedenen Einflüsse verarbeitend, überragen die Werke der karolingischen Malerei in ihrer geistigen Frische auch die meisten verwandten Schöpfungen der Folgezeit: wir schauen in ihnen das ganze Zeitalter, nicht seine Malerei allein, sondern auch sein Geistesleben. Aus den karolingischen Miniaturen spricht ein warmes, seinen Zielen ganz hingegebenes Gemüt, empfänglich für die Schönheit der Natur wie für die Poesie, die sich mit Vorliebe im rhythmisch bewegten Ornament entfaltet.

So vermag die Betrachtung der karolingischen Malerei als ein Nachklang der Antike, der die christliche Kunst erhob und adelte, dem Forscher, der den sich hier kreuzenden Kultureinflüssen nachspürt, nicht nur einen besonderen Reiz, sondern auch in mancher Richtung einen wahren Genuss zu gewähren. Vielleicht hat auch dies Buch an Interesse dadurch gewonnen, dass der Stoff es mit sich bringt, dass eine Reihe von Fragen erörtert werden musste, welche angrenzende Gebiete berühren.

Es ist mir ein Herzensbedürfnis, an dieser Stelle dem Manne aufrichtigst zu danken, der mich zur Bearbeitung dieses Kapitels aus der mittelalterlichen Kunstgeschichte anregte: meinem leider bereits von uns geschiedenen Lehrer Hubert Janitschek, der stets mit freundschaftlichem Wohlwollen die Arbeit förderte und noch in den letzten Wochen seines Lebens um Beschleunigung der Drucklegung dieses Werkes bat, dessen Entwurf er schon 1887 so aufmunternd beurteilt hatte.

Strassburg i. E., Juli 1893.

F. L.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	III
Verzeichnis der Abbildungen	XI
Einleitung	1
Die Libri Carolini und der Bilderstreit	9
Die karolingische Malerei unter antikem Einflusse	32
Die karolingische Malerei unter angelsächsischem u. irischem Einflusse	43
Die karolingische Malerei unter altchristlichem Einflusse	45
Die karolingische Malerei unter orientalischem Einflusse	48
Die karolingische Wandmalerei	54
Die karolingische Miniaturmalerei	70
Bilderkreis der karolingischen Malerei	95

Adam und Eva 97. — Das Opfer des Melchisedek 107. — Moses 110. — Bileam. Empörung und Untergang der Rotte Korah 119. — Der Durchgang durch den Jordan und die Eroberung Jerichos 121. — Samuel, Saul und David 123. — David 128. — Salomo 135. — Judith 137. — Antiochus 138. —

Christus 140. — Majestas Domini 143. — Verkündigung Mariä 144. — Die Geburt Christi 145. — Maria 149. — Die Anbetung der drei Weisen 152. — Darstellung im Tempel 155. — Die Flucht nach Ägypten 156. — Der Kindermord in Bethlehem 157. — Die Taufe Christi 158. — Einzug in Jerusalem 160. — Das Abendmahl und der Verrat des Judas 163. — Die Kreuzigung Christi 168. — Die drei Frauen am Grabe 174. — Himmelfahrt Christi und Ausgiessung des heiligen Geistes 183. — Die Jünger von Emaus 186. — Die Heimsuchung der Elisabeth 187. — Verheissung der Geburt des Johannes 187.

Die Evangelisten 191. — Der Tetramorph 212. — Die Offenbarung 213. — Allerheiligendarstellung 225. — Paulus 226. — Das Martyrium von Paulus und Petrus 228. — Der heilige Stephan 230. — Der heilige Andreas 231. — Der heilige Laurentius 232. — Der heilige Hieronymus 234. — Gregor der Grosse 237. — Arnulf, Bischof von Metz 238. —

Karl der Grosse 241. — Lothar 242. — Karl der Kahle 244. — Ludwig der Deutsche 250. — Ein fränkischer Fürst 251. —

Symmachus und Boetius 251. — Alkuin. Raginold 253. —
Der Lebensbrunnen 254. — Die Kirche 258. — Die Ordines 261. — Die Weihe des Wassers und des Öls 263. —
Sophia sancta 267. — Die freien Künste 269. — Die vier Tugenden 272. — Sol und Luna und der Tierkreis 274. — Tellus 283. — Oceanus und die Flussgötter 285. — Roma, Francia und Gothia 287.
Kanonestafeln 288. — Monatsbilder 302.

Klosterschulen: St. Gallen 309. — Fulda 313. —

Der Utrecht-Psalter 321

Bilderkreis des alten Testaments 333

Bilderkreis des neuen Testaments. 341

Ikonographie Gottes, der heiligen Maria und der Engel 376

Geberden, Kopfbildungen, Trachten u. s. w. in der karolingischen Malerei 385

Die Tierwelt 405

Die Landschaft und Pflanzenwelt 428

Die Architektur, die Geräte, Musikinstrumente u. s. w. 438

Die Ornamentik 449

Alphabetisches Register. 465

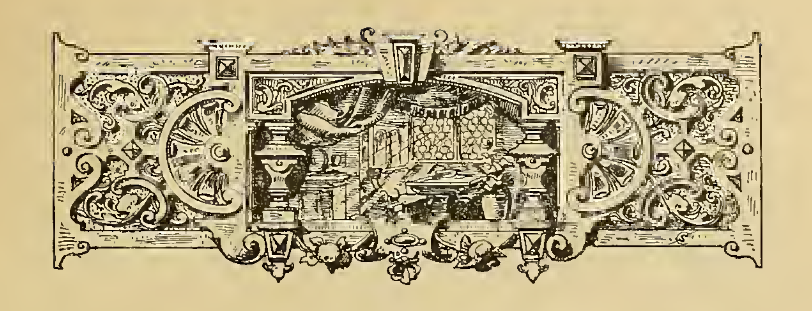
Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

1. D, Kapitalbuchstabe aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen (um 860) kgl. Bibliothek Berlin (Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte) 97
2. Sarkophag von S. Paolo fuori le mura (F. X. Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer) 104
3. Adam und Eva, Sarkophag (Realencykl.) 105
4. Opfer des Melchisedek (Springer, Sakramentarien) 108
5. Mosaik aus S. Vitale (Realencykl.) 109
6. Moses (Realencykl.) 115
7. Sarkophag im Museum zu Aix (Realencykl.) 116
8. Aus dem Ashburnham-Pentateuch (nach einer Photographie) . . 117
9. Aus der Bibel von St. Paul (nach einer Photographie) . . . 118
10. Auszug des Heeres aus dem Psalterium aureum (Knackfuss) . . 127
11. David aus dem Psalter Karls des Kahlen 129
12. Genius aus St. Callisto (nach einer Zeichnung) 133
13. Tänzerin aus der Cosmashandschrift (nach einer Photographie) . 133
14. Chöre in der Cosmashandschrift (nach einer Photographie) . . 134
15. Goldglas (Realencykl.) 134
16. F, verzierter Buchstabe aus Ludwigs des Deutschen Psalter (Knackfuss) 140
17. Christus aus dem Godescalc-Evangeliar 141
18. Geburt Christi aus dem Autun-Sakramentar (Janitschek, Malerei; Grote) 146
19. Glaspaste nach Venuti (Schmid, Geburt Christi) 147
20. Pixis der Benediktinerabtei Werden (Schmid) 147
21. Metallampula (Schmid) 147
22. Maria, Buchstabe D; (Grote) 151
23. Sarkophag von S. Agnese (Realencykl.) 153
24. Die Magier vor Herodes (Realencykl.) 154
25. Der Judaskuss (Realencykl.) 167
26. Die drei Frauen am Grabe (Springer, Sakramentarien) 175
27. Sarkophag in S. Celso (Realencykl.) 177
28. Metallfläschchen zu Monza (Realencykl.) 177
29. Marien am Grabe 179
30. Heiland im Drogo-Sakramentar (nach einer Zeichnung) . . . 185

Seite

31. Heiland im Münchener Elfenbeinrelief (nach einer Zeichnung) . 185
32. V, Kapitalbuchstabe aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 190
33. A, Kapitalbuchstabe aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 191
34. Matthäus (Knackfuss) 193
35. St. Stephan im Drogo-Sakramentar (Grote) 225
36. P aus der Bibel von St. Paul (Knackfuss) 226
37. Bleimedaille (Realencykl.) 234
38. Karl der Kahle im Codex aureus (Knackfuss) 249
39. L, Zierbuchstabe aus dem Ada-Evangeliar in Trier (Knackfuss) . 254
40. Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar 256
41. E aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 258
42. Ordines aus dem Sakramentarium von Autun (nach einer Zeichnung) 261
43. Goldglas (Realencykl.) 262
44. S aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 267
45. Tierkreis aus der Bibel Karls des Kahlen (nach einer Zeichnung) 274
46. Aus dem Coemeterium der Priscilla (nach einer Zeichnung) . . 276
47. Achat (nach einer Zeichnung) 278
48. T aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 288
49. Koptischer Giebel (Ebers, Symbolisches) 295
50. Kanonestafel aus dem Boetiuscodex (nach einer Photographie) . 298
51. L, karolingisch. Buchstabe (Springer, Bilder a. d. neueren Kunstgesch.) 302
52. B aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 313
53. Aus dem Utrechts-Psalter (nach einer Photographie) 323
54. S aus dem Bamberger Boetiuscodex (nach einer Zeichnung) . . 421
55. O aus Ludwigs Psalter (Knackfuss) 428
56. O, karolingischer Buchstabe (Springer, a. a. O.) 449
57. Ornament aus dem Boetiuscodex (nach einer Zeichnung) . . . 454
58. Pflanzenornament aus dem Boetiuscodex (nach einer Zeichnung) . 455
59. B, Anfangsbuchstabe aus dem Psalterium aureum (Knackfuss) . 461



Einleitung.



Der heutige Bestand an Werken karolingischer Malerei ist kein allzureicher. Der Bilderkreis der karolingischen Malerei tritt uns in Wandgemälden und in Miniaturen entgegen. Von den Wandgemälden haben wir nur Kunde durch schriftliche Quellen. Die Anschauung des Entwicklungsganges der karolingischen Kunst vermitteln die Miniaturen der Handschriften. Unsere kunstgeschichtliche Kenntniss der karolingischen Malerei ruht also auf diesen Objekten der Betrachtung und auf den gleichzeitigen schriftlichen Nachrichten.

Eine der Hauptfragen, welche uns zu beschäftigen hat, berührt die Bedeutung des Einflusses der Kunst früherer Zeiten und anderer Völker auf die karolingische Malerei und zwar in technischer und formaler Hinsicht. Es ist deshalb die vornehmste Aufgabe dieser Studie, die fremden Einwirkungen festzustellen, die Vorbilder der karolingischen Malerei nachzuweisen.

Eine Frage aber, welche vorweg zu beantworten ist, gilt dem künstlerischen Besitzstand, an welchen die karolingische Malerei unmittelbar anknüpfte.

Die merovingische Handschriftengruppe verfügt über einen grossen ornamentalen Reichthum, dem gewiss erst die engere Fühlung mit der christlichen Kunst sein eigenthümliches Gepräge gegeben hat. Dass aber auch bei aller Aufnahme fremder Eindrücke der einheimischen Ornamentik geläufige Motive in den Bilderhandschriften verwendet, die vorhandenen Reste aus der Stammeszeit zu neuem Leben erweckt wurden, lässt sich unschwer nachweisen.

Das vorzüglichste Element der gesammten vorkarolingischen Kunst ist die Thierform und das Bandgeflecht. Die Thierform wurde nicht nur bei Einzelbuchstaben in Anwendung gebracht, sondern auch ganze Schriftreihen wurden durch Thierbilder hergestellt. Die Verbindung der Fischgestalt mit der Vogelgestalt tritt am häufigsten auf. Auch Schlangen werden nicht selten verwendet. Allmählich nehmen diese phantastischen Versuche, die niemals eines gewissen liebenswürdigen naiven Humors entbehren, noch andere Gestalten an. Wir begegnen Vierfüsslern, seltsamen Ungeheuern, die als Füllung der Buchstaben dienen. Bandverschlingungen müssen nicht selten getrennte Glieder verbinden, in Pflanzenmotive verschiedener Art laufen häufig Bänder und Linien aus.

Wenn diese gleichen Elemente auch durch die ganze Reihe der longobardischen, westgotischen, irischen und angelsächsischen Handschriften zu verfolgen sind, so darf daraus nicht sofort ein Schluss auf eine gemeinsame Beeinflussung durch die altchristliche Dekorationsweise gezogen werden.

Gewisse Elemente der Verzierung sind allen Völkern eigen, ohne dass an ein von anderwärts entlehntes Muster, an ein gewähltes Vorbild zu denken wäre. Wenn wir an Entlehnungen aus der altheimischen Kunstübung den Beweis erbringen können, dass die Ornamente der Buchillustration als bildnerischer Schmuck schon lange vorher Anwendung gefunden haben, so können wir ja annehmen, dass man im allgemeinen auch in der Buchillustration den vorhandenen Formen folgte — aber es wäre widersinnig, diese einfachen Zierarten, die schlichten Zickzackmuster und Bandverzierungen auf fremde Einflüsse zurückführen zu wollen.

Dass eine Entlehnung komplizirter Motive stattgefunden hat,

ist in vielen Fällen nachweisbar, aber die primitivsten Zierelemente sind aus den gleichen Bedingungen des zu verarbeitenden Stoffs und der angewandten Technik an verschiedenen Orten unabhängig von einander entstanden.

Anders bei den bildlichen Darstellungen, welche sich indess nicht auf der Stufe der geometrischen Ornamentik befinden. *) Das Sakramentarium von Gellone und der Orosius enthalten schüchterne Versuche zu bildlichen Darstellungen, die zwar dem altchristlichen Bilderschatze entnommen sind, aber ganz im Geiste der heimischen Anschauungsweise gestaltet wurden. Das Titelblatt des Orosius enthält ein griechisches Kreuz, das ein breiter Rahmen umgibt, zu dessen Füllung Thiergestalten verwendet wurden. Das Lamm Gottes erscheint in der Durchkreuzung der Balken; an den Enden der Balken sind in Medaillons die Brustbilder der Evangelisten in der Art dargestellt, dass die menschlichen Gestalten die Köpfe der symbolischen Thiere tragen. Das Sakramentarium von Gellone zeigt die Gestalt der das Weihrauchfass schwingenden Maria und einen Christus am Kreuze, in einem derben ungelenken Stile gezeichnet, der auf vollkommen unentwickelten Formensinn schliessen lässt: namentlich die Grösse der Hände der h. Jungfrau steht in keinem Verhältniss zu einander, und der gekreuzigte Heiland mit mächtigem Kopf, schwachem Körper und dünnen Extremitäten bietet einen kläglichen Anblick. Die den Gekreuzigten umschwebenden Engel aber sind römischen Viktorien nachgeahmt: in dieser rohen Zeichnung können wir bereits antiken Einfluss nachweisen.

Die Handschrift des Orbasus und die in Strassburg verbrannte Kanonessammlung des Bischofs Rachion vom Jahre 787 zeigen neben den Elementen der Merovingerzeit bereits kräftig entwickelte Laubwerkmotive, die auf eine Anlehnung an klassische Muster schliessen lassen.

Die irischen Formelemente, welche in die merovingische Buchmalerei eindrangen, blieben nicht ohne tiefere Wirkung auf

*) Die Zusammenstellung merovingischer Handschriften, welche Fr. v. Portheim in seiner Arbeit »Ueber den dekorativen Stil« (S. 35) gegeben hat, findet sich ähnlich bei Bucher »Geschichte der technischen Künste.« Die beste Zusammenstellung hat Leopold Delisle gegeben.

die Art und Weise der Entwicklung der geometrischen Ornamentik. Und die noch wenig ausgereifte Selbstständigkeit des germanischen Stammes liess befürchten, dass sie die neue Kunstrichtung nicht mit dem nöthigen Verständniss, sondern ohne Urtheil und ohne Wahl als Morgengabe des Christenthums entgegennehme.

Aber bei dem Auftreten Karls des Grossen bildete gerade die Ornamentik die einzige nationale Kunstform. Das verwilderte Deutschthum war nicht im Stande, die künstlerischen Pläne des Kaisers zur Ausführung zu bringen; seinem königlichen Sinne, seiner äusseren Machtstellung konnte die Heimath nicht genügen. Aus Italien wanderte die Kunst in die germanischen Länder ein. Die deutsche Ornamentik blieb von diesen Bestrebungen fast unbehelligt; denn sie war auf heimischem Boden emporgewachsen, sie war unantastbares Eigenthum der Nation geworden. Das hinderte aber nicht, dass unter Karl eine ganze Reihe antiker Motive in die karolingische Ornamentik aufgenommen wurde.

Es ist kein glänzender Reichthum an bildlichen Schöpfungen, der die Anfänge der karolingischen Malerei auszeichnet. Die enge Umgrenzung derselben mag in der persönlichen Stellung Karls zum Bilderdienste ihren letzten Grund haben, aber sie entspricht durchaus den Gesetzen jeder künstlerischen Entwicklung. Karl der Grosse bahnte für die rasche Entfaltung der Miniaturmalerei der Hofkunst die Wege mit einer sehergleichen Schärfe und Weite seines Blicks. Unter Ludwig dem Frommen erhielt sich nicht nur die durch Karl gepflegte Kultur, sondern man verstand es auch, mit dem empfangenen Erbe zu wuchern. Der künstlerische Gesichtskreis erweiterte sich, starke, neuen Aufschwung gebende Impulse verhiessen der Malerei ein lebensvolles Dasein. Und als auf den westfränkischen Thron ein Fürst gelangte, welcher das glänzende Talent, das in dem Knaben die sorgsamen Erzieher erkannt und gepflegt hatten, unter den Mühen der Arbeit durchgebildet hatte, um ein zweiter Salomo zu werden, da war wiederum ein Mittelpunkt der geistigen und künstlerischen Bewegung geschaffen. Was Karl der Grosse mit ganzer Willenskraft angestrebt hatte, erreichte — nicht so sehr durch eigenes Verdienst, als infolge der Gesetzmässigkeit künstlerischer Entwicklung — sein

würdiger Enkel. Unter ihm gelangte die Malerei zu ihrer höchsten Blüthe. Karl konnte ernten, was sein grosser Ahn gesät hatte. Soweit reicht der mächtige Einfluss Karls, den nicht die traurige Ohnmacht seiner Nachfolger, nicht die inneren Wirren zu schwächen vermochten.

So ausserordentlich aber der Einfluss Karls des Grossen auf die Malerei gewesen war, eine nachhaltige, umfassende Bedeutung für die zeitgenössische Produktion hat er nicht gewonnen. Karl hat der Kunst eine grüne Insel auf öder Meeresfläche geschaffen. Einem Meteore gleich hat die Kunst seines Hauses und seines Hofes wohl geleuchtet, aber erleuchtet kaum das künstlerische Wirken eines den unmittelbaren Einflüssen des Hofes entrückten zeitgenössischen Klosters.

Wohl können wir sagen, dass die in der karolingischen Periode eingeschlagene Richtung durch das ganze 10. Jahrh. fortgesetzt wird, dass im Grossen und Ganzen die karolingische und die unter den sächsischen Kaisern herrschende Kunst keine scharfe Trennung erlitten hat, aber gerade für die Bedeutung der karolingischen Malerei ist der in ihr herrschende Widerspruch zwischen glänzender Pracht und dürftiger Armuth charakteristisch.

Die karolingische Malerei ist Hofkunst in jeder Fiber ihres Wesens. Fast jede Handschrift, welche reicheren Bilderschmuck enthält, ist auf Anregung des Hofes entstanden, trägt an ihrer Spitze die lobpreisenden Widmungsverse. Karl der Grosse zumal, Ludwig der Fromme, Lothar, Karl der Kahle — sie erscheinen, gefeiert in mannigfachen Hyperbeln, als die entschiedensten Gönner und Förderer der Malerei, als die Treiber der strebsamsten Kräfte, als die höchsten Richter über litterarische Leistungen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass mit der Hofschule Karls eine Schreibschule verbunden war, die ihren Hauptsitz wohl zu Aachen hatte; von hier aus, dann zumeist von der Schreibschule im Martinskloster zu Tours, zu Metz, zu Orleans, zu Rheims wurden die Prachtwerke der Kalligraphen, die mit sorgsamster Genauigkeit hergestellten Abschriften der alten Handschriften verbreitet.

Doch die Sterne der Kultur leuchteten ja nur dem Hofe der Karolinger. Wenn wir von den glanzvollen Werken höfischer Kunst

unser Augenmerk auf die gleichzeitigen Werke der Klosterkunst lenken, empfangen wir — wenn wir von St. Gallen absehen — einen Eindruck, der anziehend und abstossend zugleich wirkt. Abschreckend wirkt die Rohheit der Bilder, anziehend der Hauch frischer Lebensfähigkeit, welcher auf den mehr als schlichten Zeichnungen ruht.

Die geschichtliche Stellung der karolingischen Malerei erhellt aber am klarsten aus diesen schroffen Gegensätzen. Es lässt sich nichts daran klügeln und deuten: die Bestrebungen Karls auf diesem Gebiete waren zwar für die Hofkunst von höchster Bedeutung, in Hinblick auf die Bestrebungen einer nationalen Kunst aber erscheinen sie einseitig und verfrüht. Ein Ergebniss allerdings verstimmender Art. Aber doch wieder insoferne gemildert, als es keinen Stillstand und auch kein Herabsinken von der erklommenen Höhe, keinen Bruch mit der Vergangenheit für die nationale Kunst bedeutet.

Die Entwicklung der Malerei war in engem Kreise künstlich zur Reife getrieben worden. Aber diese höfischen Leistungen konnten nun und nimmer die Grundlage einer volksthümlichen Kunst bilden. In der That gebührt nur der armseligen Karolinger-Klosterkunst das Verdienst, diese geschaffen zu haben.

Die Frage aber, wie diese schneidenden Disharmonien in der Kunst eines Landes unter denselben Herrschern entstehen konnten, führt uns zu dem Ausgangspunkt der Einleitung zurück.

Der fortgeschrittenen karolingischen Hofkunst, welche sich an einen erweiterten Kreis von bildlichen Darstellungen wagt, sich reichlich in ausführlichen Erzählungen entfaltet, spricht man mit Vorliebe ab, dass sie ihre Nahrung aus ihrem eigenen Grund und Boden gewonnen. Und doch darf sich auch die Karolinger-Hofkunst eines ganz ansehnlichen Grades von Selbstständigkeit rühmen. In dem karolingischen Bilderkreise begegnen wir einer grossen Anzahl von Darstellungen, für welche erst die Typen geschaffen werden mussten. Die Lust am freien Erfinden und Produziren ist manchen Darstellungen deutlich aufgeprägt. Zahlreiche Bilder, welche die karolingischen Handschriften schmücken, sind erfüllt von dem Tone einer gewissen Leidenschaftlichkeit — ich erinnere

nur an die Tumulte, Mord, Rache und Kampf, welche in starken Zügen in den späteren Bibeln dargestellt sind. Dieser alte kriegerische Instinkt, diese bitteren Töne befriedigten Hasses gelangen in der Karolinger-Malerei zum erstenmal zum vollen Ausdruck. Die Art und Weise, in welcher die Karolinger-Künstler die Bibel auffassen, ist noch nicht ganz von der barbarischen Kraft und Schwärmerei geläutert. Ich will also vor Allem feststellen, dass eine selbstständige Behandlung der Bibel in der Karolinger-Malerei nicht abzuläugnen ist. Von Einflüssen irgend welcher Art auf die Kompositionsweise kann in zahlreichen Fällen keine Rede sein.

Allein nicht minder zahlreich sind die Fälle, in welchen sich der Ursprung der Anregungen, welche in der Karolinger-Malerei zum Ausdruck gelangen, nachweisen lässt. Die vergleichende Kunstwissenschaft tritt hier in ihr Recht. Das Material ist keineswegs gering, wenn wir den Bilderkreis überschauen, um die künstlerische Selbstständigkeit der karolingischen Malerei zu untersuchen.

Es lässt sich beweisen, dass die karolingische Malerei hauptsächlich von der altchristlichen Kunst ihren Bilderkreis entlehnt hat. Die Einzeluntersuchungen lassen darüber nicht im Zweifel. Aber es waren doch nicht leere Wiederholungen, wenn die karolingischen Maler dieselben Motive behandelten. Das dem Inhalt nach Gleiche ist durch die Verarbeitung ein anderes geworden.

Die Frage aber, wie der karolingischen Malerei die Kenntniss, die Illustrationen zu gliedern, die Komposition klarer zu ordnen, vermittelt wurde, lässt sich in Hinblick auf den Ashburnham-Pentateuch beantworten, der als Vertreter jener wichtigen Gruppe von Handschriften zu gelten hat, welcher die Vermittlerrolle zugefallen ist. Diese Handschriften wurden offenbar dem Volke in die Hand gegeben, damit es die Lettern der einfachsten religiösen Sprache buchstabiren lernte.

Aber auch der Einfluss anderer Elemente wird behauptet. Die Anklänge an orientalische Kunst, eine gewisse Uebereinstimmung einzelner Darstellungen mit jenen in orientalischen Bilderhandschriften, scheinen manchmal unläugbar. Ich erinnere vor Allem an die Topographie des Cosmas Indicopleustes. In zwei Fällen ist die Uebereinstimmung, die Gleichheit der Darstellungen

sogar nachweisbar. Und in beiden Fällen ist die gemeinsame Quelle die römisch-altchristliche Kunst. Solche Resultate mahnen zur Vorsicht bei der Würdigung der Frage nach dem orientalischen Einflusse auf die Kunst der Karolinger.

Das Element aber, welches ganz hervorragenden Einfluss auf die Malerei gewann, ist das antike. Die Einmischung des antiken Formensinnes in die karolingische Malerei ist an zahlreichen Darstellungen deutlich wahrzunehmen.

So pflanzten sich die formalen Traditionen fort, drangen zu den Künstlern der karolingischen Periode. Die Hofkunst war lernbegierig, für neue Eindrücke empfänglich und aufnahmefähig. Es standen ihr alle Hülfsmittel zur Verfügung, über welche die Zeit gebot. Die Malerei der Hofgunst begründete neu die dem Gehalte nach nicht immer neuen Gedanken.

Anders die Kunst in Klöstern, welche ausser dem Gesichtskreise des Hofes lagen. Der Mangel an Vorbildern, an Anregungen, an Eindrücken wies die Karolinger-Klosterkunst auf eine selbstständige Bahn. Und sie zeigte sich fähig, originelle Gedanken zu entwickeln. In den Malereien, welche im Vergleiche zu den anspruchsvollen Leistungen karolingischer Hofkunst entartet scheinen, haben wir ohne Zweifel die Anfänge einer volksthümlichen Kunst zu erblicken.



Die Libri Carolini und der Bilderstreit.

Der Bilderstreit der griechisch-morgenländischen Kirche warf seine Schatten auch auf die Kunst des Abendlandes. Papst Hadrian I. liess eine lateinische Uebersetzung der Akten der zweiten nicaenischen Synode von 787, welche die Verehrung der Bilder von neuem zum Gesetze erhoben hatte, anfertigen. Ein Exemplar derselben übersendete er an Karl den Grossen. Diese Uebersetzung litt an bedenklichen Mängeln. *) Und Kaiser Karl war in gewissen Vorurtheilen befangen, welche einem richtigen Verständniss der in den Akten verhandelten Angelegenheit hemmend entgegentraten. So entstanden denn die sog. Libri Carolini, **) welche die Verhandlungen und Beschlüsse

*) Vergl. das Urtheil des römischen Bibliothekars Anastasius. Mansi Tom. XII. S. 981. Harduin T. IV. S. 19, 774.

**) Zuerst von Jean du Tillet (Tilius) herausgegeben, 1549 zu Paris gedruckt. Später liess sie Melchior Goldast in: Imperialia decreta de cultu imaginum in utroque imperio tam Or. quam Occ. promulgata, Francofurt. 1608 und Constitutiones Imperiales, Francofurt. 1610 und 1673 erscheinen. Die nächste Ausgabe besorgte J. A. Heumann unter dem Titel: Augusta Concilii Nicaeni II. censura h. e. Caroli Magni de impio imaginum cultu libri IV. Hannover 1731. Ihre Aechtheit ist durch Auffiudung des Cod. Vat. festgestellt. Vergl. Reifferscheid im Ind. lectt. Vrat. hib. a. 1873. Leibn. Ann. Imp. Occ. ad a. 794. Vergl. die »Libri Carolini« bei Migne XCVIII. und bei Jaffé, Bibl. VI.

der nicaenischen Synode einer ausführlichen Kritik unterziehen, welche ebenso entschieden gegen die griechischen Bilderverehrer, wie gegen die Ikonomachen gekehrt ist.

Die Veranlassung der Libri carolini ist also eine rein politische. *) Die griechische Synode hatte nicht nur die Verehrung der Bilder gefordert, sondern auch mit dem Anathem belegt, wer nicht den Bildern der Heiligen Dienst und Adoration erweise. **) Es hafteten schon an dem Umstande, dass diese Kirchenversammlung ohne Wissen und Zuthun des Frankenkönigs berufen wurde, die Zeichen einer absichtlichen Kränkung. Dieser Eindruck musste aber noch dadurch verschärft werden, dass die westliche Christenheit auf der Synode nur durch zwei Gesandte des Papstes repräsentirt wurde. Und dieser Kirchenversammlung sollte Karl die Berechtigung zu bindenden Gesetzen für die ganze christliche Welt einräumen! Den Plänen Karls stand das byzantinische Reich, welches ihm jetzt sogar Gesetze vorschreiben wollte, längst im Wege. Und gegen dieses, gegen den jungen Kaiser und dessen Mutter, gegen die griechischen Bischöfe richtet sich die ganze Leidenschaft des tiefgekränkten Königs. Härter als mit den Bilderverehrern und den Bilderzerstörern verfährt das feierliche Manifest mit Constantin und Irene.

Nicht der Umstand, dass im fränkischen Reiche über die Bilderverehrung andere Ansichten herrschten als in Rom und in Byzanz, veranlasste den Kaiser zu dieser entschiedenen Stellungnahme, sondern der Gedanke, durch die Verwerfung der Beschlüsse zu Nicaea Anspruch auf das jetzt für erledigt zu erklärende Kaiserthum zu erhalten.

Um dieses Ziel zu erreichen, bedurfte es des Eintretens der ganzen mächtigen Persönlichkeit: unter Karls Namen, unter seiner Autorität sind die karolinischen Bücher erschienen, er selbst wirft den Fürsten und Bischöfen des Orients Hochmuth und Ruhmsucht vor, er selbst verwundet den Stolz der Kaiserin Irene, der er es als ein gegen göttliche und menschliche Gesetze verstossendes Verbrechen anrechnet, dass sie auf der Synode lehrend aufgetreten sei.

*) Vgl. Döllinger, das Kaiserthum Karls des Grossen. Münchner historisches Jahrbuch 1865.

**) Synod. Francofurt. Mon. Germ. Legg. I, 72 ff.; Mansi XIII, 863—911.

Für die Beurtheilung des Zweckes der karolinischen Bücher ist auch die an den Papst gestellte Forderung, den Kaiser für einen Haeretiker zu erklären, meines Erachtens von hoher Bedeutung. Darin sollte auch ein herber Wink für den vom Frankenkönige völlig abhängigen Papst liegen, der sich in diesem Streite mit dem byzantinischen Reich verbündet, der die Beschlüsse der Synode gebilligt und an Karl den Grossen geschickt hatte.

Der Werth der Libri carolini als kunstgeschichtliche Quelle aus der Zeit Karls des Grossen kann durch die sich in denselben offenbarende Tendenz natürlich keine Schmälerung erleiden. Aber die Möglichkeit einer beabsichtigten Wirkung der Libri auf die Bilderproduktion, auf die Gestaltung des künstlerischen Stoffkreises, kann doch ohne Zweifel nur im innigsten Zusammenhalte mit der Ursache und dem Zwecke der Schrift beurtheilt werden.

Die Ausbeute an kunsthistorischem Stoff, welche sich aus den karolinischen Büchern gewinnen lässt, hat, soweit es sich um allgemeine Anschauungen über die Malerei und die Bilderproduktion handelt, in dem Nachstehenden eine Zusammenstellung gefunden, welche ohne Rücksicht auf die Reihenfolge der Bücher und der Kapitel die heranzuziehenden Stellen zu vereinigen sucht.

Die Erörterungen, welche der Verfasser an gewisse einheimische Kunstdarstellungen knüpft, sind bei Besprechung der einzelnen Darstellungen des karolingischen Bilderkreises behandelt.

Die karolinischen Bücher sollten offenbar im Dienste der Aufklärung arbeiten; sie richten sich weniger wider den Kultus der Bilderdiener, als wider die Ceremonie der Unwissenheit. Das Wesen der Malerei, die Erzeugnisse des Kunsttriebes waren für Viele nur im Zusammenhalte mit den göttlichen Wundern erklärbar. Die ehrwürdigen heiligen Gestalten, welche von den Kirchenwänden ernst und feierlich auf das gläubige Volk herniederschauten, galten den Andächtigen nicht als Werke von Menschenhand, sondern als verehrungswürdige Schatten der abberufenen Heiligen. Die Vernünftigeren, welche indess dem Volke nicht den frommen Glauben rauben wollten, betonten vorsichtig die Frömmigkeit der Malerei, durch welche diese Werke entstanden seien. Der grosse

Kaiser aber erkannte sich zuerst die Befugniss zur Kritik zu, mit welcher er die Phantastereien der urtheilslosen Masse verscheuchen wollte. Die Ausführungen des Verfassers legen in eingehender Weise dar, dass die Kunst nur Nachahmung sei, Nachahmung menschlicher Handlungen. Die Kunstdarstellungen seien eben auf Täuschung berechnet; denn eine äussere reale Wirklichkeit sei nicht vorhanden. *)

Nicht der Kunst also wird durch die Libri eine enge Schranke gezogen, sondern es wird nur auf die natürliche Grenze hingewiesen, welche der Kunstdarstellung gezogen ist und an der nur Unvernunft und Aberglaube zweifeln kann. »Nach dem Willen des Künstlers geben die Bilder vor, Mehreres zu thun, während sie nichts thun.« Das begrenzte Wesen der Malerei findet eine gründliche Erörterung: »wenn sie Menschen zu sein scheinen, während sie es nicht sind, zu kämpfen, während sie nicht kämpfen, zu reden, während sie nicht reden u. s. w., so sind diese Dinge Bildnereien der Künstler. Es ist wahr, dass diese Bilder ohne Sinn und Vernunft sind, es ist falsch, dass sie Menschen sind.« (Lib. I. Cap. 2.) Der Verfasser weist darauf hin, dass ein Bild des heiligen Paulus weder wahr noch lebendig wird, wenn es die Unterschrift Sanctus Paulus trägt. Er beruft sich aber auch auf die Beschränkung der Kunstaufgabe, indem er gegenüber dem Ausspruch des II. Nicaenischen Concils, dass das, was die heil. Schrift redet, der Maler sichtbar mache, das Undarstellbare erläutert. Weder die Gebote des göttlichen Gesetzes, noch die Worte der Propheten könnten gemalt, noch die Worte des Herrn und der Apostel dargestellt werden. Die Maler vermöchten wohl, das Gedächtniss an Geschehenes zu erinnern, aber das, was nur mit dem Geiste erfasst und in Worten ausgesprochen werde, könne nur von Schriftstellern erfasst und erzählend vor Augen geführt werden. (Lib. III. Cap. 23.) Wenn die karolinischen Bücher aus der Ohnmacht der Kunstdarstellung in Hinblick auf die reale Wirklichkeit ihre Schlüsse ziehen, so erweitern sie auch — bei ihrer Vorliebe für Heranziehung wirksamer

---

*) Vergl. Clemens Alexandrinus, ed. Potter: Cohortatio ad gentes.

Beispiele — gleichzeitig unsere Kenntniss des Bilderkreises. An illorum fortitudinem in pictorum coloribus perspicere possumus, per quam magnanimes adversa aequanimiter toleravere, et his patienter cessere, et spretis illecebris fortiter restitere, per quam mordaces gazas et gloriae appetitus effugerunt, per quam etiam nec adversis frangebantur, nec elevabantur secundis, cujus lorica induti fortes ad labores existentes, ad pericula contra improbos molestiis nullis cedentes animos paravere? An illorum temperantia in his imaginibus cernitur, per quam affectionem carnis moderantes restringebant appetitum? (Lib. I. Cap. 17.)

Der Begrenzung der Ausdrucksfähigkeit seelischer Stimmungen in der Malerei steht keine Beschränkung des Motivenkreises gegenüber: in der Wahl ihrer Darstellungen ist sie völlig ungebunden, sie kann ihre Schöpfungskraft auf heiligem und profanem Gebiete bewähren. Deshalb treten die Libri carolini der Behauptung entgegen, dass die Kunst der Malerei eine fromme Kunst sei. Denn was hat, fragen sie, (Lib. III. Cap. 22) die Kunst der Maler vor der Kunst der Schmiede, der Bildhauer, der Eisengiesser, der Holzarbeiter, der Erdarbeiter und der übrigen Handwerker an Frömmigkeit voraus? Omnes enim quas praemisimus artes, quae non nisi discendo possunt attingi, et pie et impie possunt ab his, a quibus exercentur, haberi, nec in eas pietas aut impietas cadit, sed in hominibus qui earum sunt sequaces, qui plerumque aut vitiorum procacissimis tumultibus coarctantur, aut virtutum salutiferis coetibus exornantur.

»Wenn also deshalb die Kunst der Malerei fromm sein soll, weil durch dieselbe meist Handlungen frommer Menschen oder fromme Thaten gemalt werden, soll sie deshalb gottlos sein, weil durch sie viele Gottlosigkeiten, d. h. Mordthaten der Menschen, Schrecken der Kriege, Grausamkeiten Frevelhafter, Ungeheuerlichkeiten der wilden Thiere oder Aehnliches gemalt wird. . . . et si ideo impia nullatenus esse creditur, quia haec quae executi sumus adumbrationibus vel etiam lineamentis quibusque humanis visibus impertiuntur, nec ideo pia erit quia per eam bonorum hominum gesta signantur.«

Die langausgesponnene Beweisführung, dass die Malerei

keine fromme Kunst genannt werden kann, schliesst mit den Worten: »ita et ars pictorum nec ideo impia, quia per eam crudelia, nec ideo pia, quia clementia quaedam pinguntur«.

Aber auch abgesehen von dem Inhalte der Darstellung kann der Verfasser die Malerei keine fromme Kunst nennen, weil der Maler bei Anlage und Ausführung seiner Werke nur künstlerische Gesichtspunkte mafsgebend sein lässt: pictor vero patrandi operis loca congrua appetens, in harum formatione colorum tantum venustatem et operis supplementum quaerat. (Lib. II. Cap. 27).

Die Anschauungen über das Wesen der Malerei gelangen in den karolinischen Büchern nicht immer selbstständig, sondern meist dann zum Ausdruck, wenn es gilt, die angeblich von den Griechen überschätzte Bedeutung der Malerei auf das richtige Mafs zurückzuführen. So bemühen sich die Libri Carolini darzulegen, dass das Sakrament des Leibes und Blutes des Herrn von den durch Malerkunst gefertigten Bildern weit verschieden ist. (Lib. II. Cap. 27.) Die von dem Geiste der Aufklärung getragenen Gegenüberstellungen, welche diesen Unterschied darthun sollen, sind für uns nur insoweit werthvoll, als sie die Gedanken des Kaisers über die Bedeutung der Malerei offenbaren. Der Sinn ist ungefähr folgender: Bei der Malerei wird nichts durch die Hülfe des hl. Geistes bewirkt, sondern sichtbar durch die Hand des Künstlers; die Bilder werden gemalt durch menschliche Kunst, sie werden von menschlicher Hand durch die Kunst errichtet und zur Betrachtung der Bewundernden an der Wand befestigt. Werden die Bilder unvorsichtig gebraucht, so entstehen Sünden. Die Schönheit des Bildes ist in ihrem Wachsen und Sinken abhängig von der Begabung des Künstlers. Das Alter nagt meist an der Schönheit der Bilder, und schon die Einwirkung von Wassertropfen kann die Farbe zerstören. Die Malerei ist die Speise für die Augen, sie bringt die Erinnerung an das Geschehene zur Anschauung. Die karolinischen Bücher sind, wie schon die vorausgegangenen Worte bekunden, viel zu einsichtig und zu kritisch, als dass sie angesichts des frommen Inhaltes des Bildes auf die künstlerische Bedeutung desselben keinen Werth legen würden. Sie betonen die Umstände, welche ein Bildwerk, wenn

es der Verehrung ausgesetzt werden soll, mehr oder weniger heilig erscheinen lassen werden. . . . quae cunctis comparata sanctior vel verior, quae omnium sanctissima aut verissima esse credenda est, quas dum eos aequales dicere pro materiarum et magnitudinum vel operum discretione ratio non permiserit, et quasdam quibusdam sanctiores, et quarumdam sanctissimas fateri compescuerit, profiteri compelluntur secundum veritatis indagatricem rationem, nec veritatis capaces nec sanctas dici debere. (Lib. I. Cap. 2.) Denn wie ein kostbares Bild ein noch kostbareres zulässt, so würde das Heilige das Heiligere und Wahrste zulassen können. Und wenn die Bilder mit einander verglichen werden müssen, dann müssen auch die Schöpfer, die Maler, mit einander verglichen werden, et si illi pictores vel cujuslibet opificii homines imagines condentes assimilandi sunt, ipsi quoque opifices sive ab his conditae imagines futurorum insignem praefigurationem gerunt: non autem pictores vel cujuslibet opificii homines nec opera eorum futurorum quamdam praefigurationem gerunt; non igitur illius operibus pictura vel cujuslibet opificio imagines conditae assimilandae sunt. (Lib. I. Cap. 16).

Der Verfasser kennt also recht wohl den Unterschied zwischen bedeutenden und unbedeutenden Malern, zwischen der mehr oder weniger vollkommenen Ausführung ihrer Werke. Die Erkenntniss dieses Unterschiedes führt ihn darauf, den Bilderverehrern die Verschiedenheiten entgegenzuhalten, welche sich durch Vergleiche ergeben. Und eben zur Feststellung der Würdigkeit der Werke will er nicht nur diese, sondern auch die Künstler mit einander verglichen wissen. Es erinnert das an den auch in späteren Jahrhunderten oft betonten Ausspruch: wer heilige Gegenstände darstelle, dürfe selbst nicht unheilig gesinnt sein.

Es sind fast ästhetische Untersuchungen, welche dem Verfasser in der weiteren Erwägung dieses Gegenstandes in die Feder fliessen: »Die Einrichtung aller Künste hat verschiedene Uebungen nothwendig; die Malerei ist eine Kunst, die Einrichtung der Malerei verlangt daher verschiedene Uebungen, und indem ihnen diejenigen obliegen, welche Maler genannt werden, zeigen sich die einen mehr, die andern weniger begabt, die einen bringen schönere, die anderen

weniger schöne Werke zu Tag, die einen malen wohlgestaltete, die anderen missgestaltete Bilder.« (Lib. IV. Cap. 27.) Daraus folgern nun die karolinischen Bücher, dass jene, welche ihr ganzes Hoffen auf die Bilder setzen und nicht erröthen, die Verehrung derselben unter die guten Werke zu zählen, also bald schöne bald hässliche Bilder verehren, in gewissem Sinne eine Täuschung erleiden. Denn wenn der Grad der Schönheit des Bildes für die Heiligkeit und den religiösen Werth des Bildes mafsgebend ist, dann sagen sie, ist es nöthig, dass das weniger wohlgestaltete Bild von geringerer Heiligkeit und geringerem Werthe ist. Und wenn das wohlgestaltete Bild mit grösserer Hingebung verehrt wird — weil das Schönere grösseren Werth besitzt — dann kommt die Heiligkeit desselben wahrlich nicht von einem Heiligthum, sondern aus dem Werk des Künstlers. Und wenn das weniger Schöne, oder das aller Schönheit Baare verehrt wird, dann werden die Verehrer sehr getäuscht, wenn sie Dinge zu verehren glauben, die auch in Wirklichkeit der Schönheit entbehren. Wenn es also folgerichtig ist, Alles, das Schöne sowohl, als das weniger Schöne und das Hässliche gläubig zu verehren, dann muss nothwendigerweise die Gerechtigkeit, welche jedem das Seine zutheilt, bei diesen Dingen ausser Acht bleiben. Denn, so schliesst die Beweisführung, wenn sie schöne Bilder verehren, dann werden sie insoferne getäuscht, als sie glauben, etwas Heiliges zu verehren, wenn sie missgestaltete Bilder verehren, dann werden sie getäuscht, weil sie missgestaltete Bilder als Heilige verehren. Sie werden getäuscht, mögen sie die Bilder zufällig oder absichtlich verehren. (Lib. IV. Cap. 27.) Das menschliche Kunstwerk kann deshalb in keinem Falle Heiligkeit für sich beanspruchen. Esto, inest depictae imagini sanctitas: ubi antequam fieret fuit? an in ligno quod ex silva ad usus sumitur, cujus residuum ignibus mancipatur? an in coloribus qui plerumque rebus impuris conficiuntur? an in cera quae et colorum et sordium capax est? Si in ligno, cur id quod secure retundente, ascia remordente, runcina radente abstrahitur, rogo consumptum, in favillas redactum, aut de coloribus manu artificis in diversa dilapsum, aut de cera nimio calore ignis liquefactum guttatim destitutum perit, cum sanctitas perire nesciat? (Lib. I. Cap. 2.)

Die höhere Weihe der schöpferischen Natur gelangt in den karolinischen Büchern ebenso wenig zur Geltung, als das Kunstwerk der Menschen als aus dem Geiste geboren anerkannt wird. Und deshalb findet sich auch keine Stelle, welche des von Gott geschaffenen Naturwerkes gedenkt, welche aus dem Umstande, dass Gott das Holz und den Marmor wachsen lässt, auf seinen Antheil an der Entstehung der Kunstwerke schliesst. Die Lehre des Christenthums, Gott nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten, gilt den karolinischen Büchern als unantastbar. Den Bildercultus bezeichnen sie als eine heidnische Sitte: auf die Frage nach der Entstehung des Gebrauches der Bilder antworten sie: imaginum usus a gentilium traditionibus inolevit. (Lib. II. Cap. 30.) Dem Gefühle des Volkes, welches zu seiner Erinnerung eines materiellen Eindruckes bedarf, versagte man nicht, an einem sichtbaren Gegenstande die theueren Erinnerungen an ausgezeichnete und fromme Verdienste zu beleben. Es sind aus Sehnsucht nach den verstorbenen tapferen Männern oder Königen oder Gründern von Städten oder Erfindern von Künsten Bilder von denen, welche sie liebten, gefertigt worden, damit der Schmerz der Hinterbliebenen in dem Anblick der Bilder der Todten ein Linderungsmittel finde. (Lib. IV. Cap. 18.)

Die Menschwerdung Gottes bot dem Pinsel und dem Meissel Gelegenheit, ihn, der als Gott nicht dargestellt werden durfte, in einer sichtbaren Gestalt der frommen Betrachtung der Gläubigen hinzustellen. Von der frommen Betrachtung aber ist nur ein kleiner, unmerklicher Schritt zur andächtigen Verehrung.

Wie die karolinischen Bücher trotz ihrer durchaus aufklärerischen Tendenz die Möglichkeit der Einwirkung böser Geister überhaupt niemals in Abrede stellen, schreiben auch sie, wie dies schon einmal 754 auf dem Concilium zu Constantinopel geschehen ist, diabolischen Einflüssen die Verbreitung der Bilderproduktion zum Zwecke der Bilderverehrung zu: sed paulatim hunc errorem persuadentibus daemonibus ita in posteros irrepsisse, ut quos illi pro sola nominis memoria pingendos censuerant, successores deos existimarent atque colerent, et in his sibi daemones sacrificare illectos quosque miseros percenserent. (Lib. IV. Cap. 18.) Mit

harten Worten wird die Beschränktheit der abergläubischen Menge angeklagt: hoc etiam exemplo adeo cernimus imaginum usum nolescere, ut quae prius ob ornamentum basilicarum et memoriam erant compaginatae rerum gestarum, inolescente paulatim nefario usu adeo nunc a catholicis quibusque extollantur, ut adorentur, eisque luminaria, thymiamata, primitiae vel quaedam munuscula offerantur. (Lib. IV. Cap. 18.)

»Der Gebrauch der Bilder kann mit den Büchern des göttlichen Gesetzes in keinen Vergleich treten, weil wir aus den Büchern, nicht aus den Bildern, die Kenntniss der geistlichen Lehre erhalten.« Und später rufen die Libri aus: »O du Anbeter der Bilder, du Verehrer von unsinnigen Dingen. Man muss dich mehr bedauern als bewundern, da du darnach strebst, die Bilder den Büchern der hl. Schrift gleichzustellen. Besänftige dich mit gemalten Tafeln, befasse dich mit Dingen, in welchen weder Gesicht noch Gehör ist.« (Lib. II. Cap. 30.)

Die Libri weisen die Behauptung zurück, dass die Bilder zu den Hülfsmitteln der christlichen Religion zu zählen seien: sie betonen ausdrücklich, dass unter diesen die Pflege und die Verehrung der Bilder keinen Platz finden können, quoniam quidem nullo antiquitatis instituuntur documento, vel fulciuntur exemplo, sed pene cunctarum divinarum Scripturarum abdicantur eloquio. (Lib. II. Cap. 21.) Während z. B. Basilius *) darauf hindeutet, dass die Kunst ein Mittel zur Beförderung christlicher und erbaulicher Zwecke ist, dass die Heldenthaten, durch Farben und Gemälde dargestellt, zur Tapferkeit anreizen, stellen die karolinischen Bücher die Möglichkeit jeder derartigen Einwirkung der Bilder entschieden in Abrede. Sie bezeichnen es als eine Vermessenheit, in der ähnlichen Malerei die Veranlassung des frommen Verkehrs der Gläubigen mit den Heiligen erblicken zu wollen. (Lib. I. Cap. 17.) Den einzigen Zweck der Bilder erblickt der Kaiser darin, dass sie zum Schmuck der Kirchen dienen und an vergangene Begebenheiten erinnern. Die Lehre der Väter gestatte keine Verehrung der Bilder, sondern nur ihre Anwendung als Schmuck der Kirchen.

*) Tom. II. p. 149 D.

Diese ausdrückliche Anerkennung des dekorativen Zweckes der Gemälde gelangt an zahlreichen Stellen der Libri oft in denselben Worten zum Ausdruck. Nicht gegen den Besitz, sondern gegen die Verehrung der Bilder wenden sich die Libri Carolini: nec illarum in ornamentis basilicarum et memoria rerum gestarum constitutarum fugienda sit visio, sed insolentissima vel potius superstitiosissima exsecranda sit adoratio. (Lib. II. Cap. 13.) So lange den Bildern keine andere Eigenschaft beigelegt wird, als die, das Haus Gottes zu schmücken, können sie dem katholischen Glauben keinen Schaden zufügen. Imagines vero omni sui cultura et adoratione seclusa, utrum in basilicis propter memoriam rerum gestarum et ornamentum sint, an etiam non sint, nullum fidei catholicae afferre poterunt praejudicium. (Lib. II. Cap. 21.) Die Malerei ist bestimmt zur Erinnerung an vergangene Dinge, ob memoriam praeteritorum gestorum. (Lib. I. Cap. 10.) . . . imagines pene nullum officium aliud nisi mentibus per sui intuitum memoriam inferendi habeant. (Lib. I. Cap. 10.) Eine offene Darlegung des Standpunktes der karolinischen Bücher besitzen wir in dem Bekenntnisse: »Non igitur nos effigies ob memoriam rerum gestarum et venustatem conditas basilicarum quodammodo abdicamus, cum per Moysen et Salomonem, quanquam in typicis figuris, eas factas fuisse sciamus, sed earum insolentissimam vel potius superstitiosissimam adorationem cohibemus, quam neque per patriarchas, neque per prophetas, neque per apostolos, neque per apostolicos viros uspiam institutam esse repererimus« (Lib. II. Cap. 9.)

Nicht minder klar und entschieden bezeichnet der Kaiser nochmals im 3. Buche 16. Capitel die von ihm eingeschlagene Mittelstrasse zwischen zwei Extremen. »Wir verachten nicht die Bilder, sondern die Verehrung derselben, denn die Bilder der Heiligen in den Kirchen sind nicht zur Verehrung, sondern zur Erinnerung an das Geschehene und zum Schmucke der Wände vorhanden. Die Bilderverehrer aber setzen ihre ganze Hoffnung der Gläubigkeit auf die Bilder; in der Verehrung der Wände oder der Bilder erblicken sie eine grosse Stütze ihres Glaubens, weil sie sich den Werken der Maler untergeordnet haben. Nam etsi a doctis quibusque vitari possit hoc quod illi in adorandis imaginibus exercent, qui videlicet non qui sint, sed quid innuant

venerantur, indoctis tamen quibusque scandalum generant, qui nihil aliud in his praeter id quod vident venerantur et adorant«. Gerade in den letzten Sätzen wird die Gefahr der Bilder offen betont: gegen die Unwissenheit und Beschränktheit, welche in der Malerkunst etwas Ueberirdisches, eine Art Wunder erblickt, richtet sich der Eifer des Kaisers. Es ist ein aufklärerischer Zug, ein Appell an den vernünftigen Menschengeist, der den karolinischen Büchern seine Weihe gegeben hat. »Die Anbetung der Bilder ist unvernünftig, das Unvernünftige selbst durch das Wunder nicht zum Vernünftigen zu machen«. (Lib. IV. Cap. 12.) Es stimmt mit der ganzen Haltung der karolinischen Bücher überein, dass sie mit Entschiedenheit in Abrede stellen, dass in der katholischen Kirche Dem ein Vorzug eingeräumt wird, der sich der Pflege der Bilder widmet. Sie fragen sehr richtig, ob die Armen an ihrem Glauben Einbusse erleiden, weil ihnen durch drückende Noth nicht die Möglichkeit der Bildererwerbung gegeben ist. »Weil also der Arme der christlichen Verdienste untheilhaftig sein wird, weil er der Mittel entbehrt, um sich Bilder zu erwerben, so hat der Reiche einen Vorzug von vermehrtem Verdienste, weil er Ueberfluss an dem besitzt, womit Bilder erworben werden können?« (Lib. IV. Cap. 27.) Unzählige, welche sich niemals des Anblickes der Bilder erfreut hätten, seien durch den Glauben zur ewigen Seligkeit eingegangen. (Lib. II, 21. III, 17.) Der Verfasser bestreitet, dass der Besitz der Bilder als ein Zeugniss besonders frommer Gesinnung gelten könne, und deshalb erscheint ihm auch die Ausschmückung der Wände der Kirchen mit Malereien nicht als unumgänglich für die Würde des Tempels des Herrn nöthig. Numquidnam sancti Patres, ut caeteros taceam, Paulus, Antonius, Hilarion, vel omnis anachoretarum sive eremitarum caterva, qui decorem basilicarum sive imaginum depictarum non habuerunt, sed in quibusdam tuguriolis suas Deo animas dedicaverunt, idcirco sancti non sunt? (Lib. I. Cap. 29.)

Aber trotz der vollen Erkenntniss der offenkundigen Gefahren des Bildergebrauches einerseits und der Entbehrlichkeit des Bilderschmuckes andrerseits findet sich doch kein Wort, welches als Rechtfertigung des Standpunktes der Bilderzerstörer gedeutet werden

könnte. Und ich möchte nicht mit Ferd. Piper behaupten, dass die Bilderzerstörer sich der Schonung oder auch nur des Scheines der Schonung der Libri zu erfreuen hätten. Zuerst werden in denselben Vergleiche gezogen, welche sich nicht auf Bilderverehrer und Bilderzerstörer, sondern auf Bilderzerstörer und die Juden, welche Christus ans Kreuz schlugen, beziehen. Der Tollkühnheit derer, welche den Schmuck der Kirchen, die Bilder, vernichteten: qui incaute loca divinis cultibus mancipata ornamentis exspoliavere (Lib. I. Cap. 28) wird die Grausamkeit derer gegenübergestellt, welche den Herrn kreuzigten. Freilich verlangt es die Art dieser Gegenüberstellung, dass die That der Bilderzerstörer in milderem Lichte erscheint, als jene der Juden: »Isti enim habuerunt zelum Dei, sed non secundum scientiam, cum imagines penitus abdicaverunt; illi simulantes se habere zelum legis, habuerunt zelum livoris et perfidiosissimae iniquitatis, cum Dominum patibulo affixerunt; isti ecclesiarum indiscrete ornamenta quassavere, illi malitiose semetipsos Dominum contemnentes fregere«. (Lib. I. Cap. 27.)

Später (Lib. II. Cap. 31) findet sich eine Untersuchung darüber, wie weit bei Verehrung und Vernichtung der Bilder der Irrthum der Väter von jenem der Söhne verschieden ist. Jene haben geglaubt, heisst es, dass die Bilder vernichtet und verachtet werden müssen, diese bestreben sich, dass sie nicht nur erhalten, sondern auch in eifriger Anbetung verehrt werden müssen, jene vernichteten sie durch knisterndes Feuer, diese verehren sie bei duftenden Räucherungen, jene vermieden es, sie zu sehen, diese hören nicht auf, sie zu umfassen, jene kratzten die zum Schmucke der Kirche von den Alten hergestellten Wandgemälde aus, diese beleuchten die erst zu Tag geförderten Bilder mit dargebrachten Kerzen, jene haben sie der Vernichtung preisgegeben, diese ehren sie mit Weihrauchspenden, jene suchten sie ganz und gar zu verabscheuen und belegten die mit dem Banne, welche sie bewahrten, diese belegen die mit dem Banne, welche sie nicht verehren. Das sind zwei Uebel, welche einander widerstreben und von dem rechten Pfade ablenken.

Der Kaiser will, dass die Bilder weder vernichtet noch angebetet werden: sed solum Deum adorantes, et ejus sanctos vene-

rantes secundum antiquam Patrum et ecclesiasticam traditionem eas in ecclesia in ornamento et memoria rerum gestarum, si libet, habeamus, et cum justitia hinc severitatem, illinc adulationem contemnentes; cum prudentia hinc versutiam, illinc hebitudinem declinantes; cum temperantia hinc libidinem, illinc insensibilitatem spernentes; cum fortitudine, hinc timiditatem, illinc audaciam abjicientes, cum sanctis Patribus, qui eas in ornamento solummodo esse ecclesiae siverunt, istis hinc adorantibus, illis hinc abominantibus postpositis, viam mandatorum Domini teneamus, qualiter ad eum qui est via, veritas et vita, ipso opitulante pervenire valeamus. (Lib. II. Cap. 31.) Mehr als einmal wird die Erklärung laut, dass es ebenso verachtungswürdig sei, die Bilder anzubeten, als zu zerstören. Et istis hinc adorantibus, illis inde frangentibus spretis, nostrae partis sibi Ecclesiam asciscit, quae mediocritatis callem recti itineris carpens, et in ornamentis ob memoriam habere concedit, et istos hinc adorantes, illos illinc frangentes despiciendo postponit. (Lib. II. Cap. 23). Die karolinischen Bücher stehen im Wesentlichen auf dem Standpunkt, welchen Papst Gregor der Grosse dem Bischof Serenus von Marseille gegenüber einnahm. Der Papst lobte den Serenus, weil er die Anbetung der Bilder verhinderte, er tadelte ihn, weil er die Bilder der Vernichtung preisgab. »Perlatum, inquit ad nos fuerat quod inconsiderato zelo succensus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione ne adorari debuissent, confringeres: et quidem qui eas adorare vetuisses omnino laudavimus, fregisse vero reprehendimus«. Et post pauca: »Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in ecclesiis, sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum. Et quia in locis venerabilibus sanctorum depingi historias non sine ratione vetustas admisit, si zelum discretione condisses, et ea quae intendebas salubriter obtinere et collectum gregem non dispergere, sed potius poteras congregare«. (Lib. II. Cap. 23.)

Die Beweggründe für diese Ermahnung des Papstes sieht Karl in der Erkenntniss der Abneigung des Volkes, der Armen im Geiste, gegen alle Neuerung, gegen die Abschaffung des ihm Liebgewordenen. Er traut mit Recht dem Papste nicht zu, dass er in den Bildern den wesentlichen Schmuck der Kirchen schützen

wollte. Putabat enim idem venerabilis praesul in imaginum comminutione populares animos perturbatos, et ideo pusillorum scandalum pertimescens haec inferebat. Unde et in subsequentibus eum instruit qualiter eas et habere in ecclesiis quibuslibet permittat, et adorare modis omnibus devitet. (Lib. II. Cap. 23.)

Das Schreiben des Papstes ist ausserordentlich lehrreich: die Bilder wurden, sagt er, ad aedificationem imperiti populi gemalt, damit die Unwissenden, welche die heil. Schriften nicht kennen, auf die Geschichte selbst ihr Augenmerk lenken und dadurch lernen, was geschrieben steht. *) »Als aber die Bilder dem unwissenden Volke mehr wurden, als sie ihm sein können, als das Volk die lediglich zu seiner Erbauung und Belehrung bestimmten Gemälde verehrte und anbetete, da wurdest du bewogen, die Vernichtung der Bilder anzuordnen. Aber du hättest statt dieser Anordnung dem Volke sagen sollen, es würden die Bilder von der Vernichtung verschont bleiben, wenn es dieselben zu dem Zwecke bewahren und halten wollte, zu welchem sie von altersher gemalt worden seien; denn es sei erlaubt, die Bilder in den Kirchen aufzuhängen und zu bewahren. Wenn Einer Bilder fertigen will, hindere ihn durchaus nicht — wenn er aber Bilder verehren will, verbiete es in jeder Weise.« Das ist in kurzen Zügen der für die Stellung der karolinischen Bücher mafgebende Inhalt des Briefes des Papstes. Und die Ausführungen des Kaisers stützen sich zugestandenermassen auf diesen päpstlichen Entscheid: Ecce quo magisterio quove documento venerandi pontificis imbuti imagines in ecclesiis habere non renuimus, sed earum adorationem prorsus abdicamus; cujus institutis contraire se, quisquis eas vel frangit vel adorat, modis omnibus recognoscat. Auch nur an der Hand der Darlegungen des Papstes lassen sich die feinen Unterscheidungen der Umstände richtig verstehen, unter welchen Karl die Bewahrung der Bilder gestattet

---

*) Gregor. M. Epist. lib. VII. ep. III. (al. 110): Idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent.

oder verbietet. *) (Lib. II. Cap. 22.) Der Kaiser gestattet den Schmuck der Bilder »ob memoriam rerum gestarum«. Er will ängstlich unterschieden wissen, ob die Bilder aus Furcht vor Vergessenheit (oblivionis timore) oder aus Liebe zum Schmucke (ornamenti amore), ob sie aus Neigung oder aus Bedürfniss gehalten werden. Das »Bedürfniss« der Bewahrung der Bilder will wohl dasselbe ausdrücken, als die »Furcht vor Vergessenheit.« Die Bilder sollen, wie es später heisst, nicht dazu dienen, um davor zu schützen, dass Gott und seine Heiligen vergessen werden, sie sind nur zur Erinnerung an Geschehenes erlaubt. Die Bilder haben keinen anderen Zweck, als gesehen zu werden; sie schaden indess, sobald diese Grenze überschritten wird. Aber auch ohne den Anblick der Bilder kann der Mensch glückselig werden.

Das Schlusskapitel des Werkes, von dem Petavius vermuthet, es sei von der Frankfurter Synode beigefügt worden, erkennt nochmals ausdrücklich an, dass die Anschauungen der Libri der Ansicht des Papstes Gregor folgen: Permittimus imagines sanctorum quicunque eas formare voluerint, tam in ecclesia quam extra ecclesiam, propter amorem Dei et sanctorum ejus; adŏrare vero eas nequaquam cogimus qui noluerint; frangere vel destruere eas etiam si quis voluerit, non permittimus. Et quia sensum sanctissimi Gregorii sequi in hac epistola universalem catholicam Ecclesiam Deo placitam indubitanter libere profitemur. (Lib. IV. Cap. 29.)

Auf diese Erwiderung liess Papst Hadrian ein ausführliches Antwortschreiben **) folgen, dessen manchmal treffender Inhalt zur näheren Charakteristik des nicht selten spitzfindigen Inhaltes der karolinischen Bücher von entschiedener Bedeutung ist. Der Papst vertheidigt namentlich die aus der alttestamentlichen gottesdienstlichen Typologie geholten Beweise für die Verehrungswürdigkeit

*) Meines Erachtens ist neben der inhaltlichen Beeinflussung durch die Worte Gregors auch eine wörtliche Entlehnung nachweisbar: Gregor, Epist. lib. IX. ep. 9. Aliud est picturam adorare, aliud per picturae historiam, quid sit adorandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus.

**) Epistole Hadriani Papae ad Carolum Regem de imaginibus, qua confutantur illi, qui synodum Nicaenam secundam impugnarunt. Mansi XIII. p. 759. 810.

der christlichen Bilder. Während die karolinischen Bücher bestreiten, dass der Bildergebrauch ein apostolisches Herkommen sei, weist Hadrian darauf hin, dass bereits Dionysius Areopagita die Bilder als ein Mittel angesehen hat, durch welche der Betrachtende zu himmlischen Gedanken und Stimmungen angeregt werde. Auf die Forderung der Gegner, zu beweisen, auf welcher von den sechs ökumenischen Synoden der Gebrauch der Bilder sanctionirt worden sei, fragen sie, auf welcher dieser Synoden der Gebrauch und die Verehrung der Bilder eine Missbilligung erlitten habe. Es wird auf die Thatsache hingewiesen, dass Papst Sylvester und Kaiser Konstantin heilige Bilder verehrten, und dass seit jenen Zeiten der Schmuck der Kirchen mit schönen Gemälden eingeführt worden sei. Papst Coelestinus liess sein Coemeterium mit heiligen Bildern schmücken, sein Nachfolger Sixtus die der Gottesmutter Maria geweihte Kirche Ad Praesepe in gleicher Weise ausstatten und durch Kaiser Valentinian der Peterskirche ein goldenes Bild Christi widmen. Der Papst verweist auf die unter Leo dem Grossen in der Paulskirche entstandene Mosaik: Christus und die Aeltesten. Das sechste Concil hätte sich ausdrücklich für Gebrauch und Verehrung der Bilder ausgesprochen, als es anordnete, dass an die Stelle des typischen Lammesbildes Darstellungen Christi in Menschengestalt zu treten hätten. Gegen die Behauptung, dass Gregor der Grosse zwar das Zerstören, aber auch das Anbeten der Bilder missbilligt habe, fügt Hadrian Gregors Brief an den Bischof Januarius von Cagliari an, in welchem gesagt wird, dass man den Juden die Verehrung des heiligen Kreuzes und des Bildes der Gottesmutter nicht aufnöthigen solle. In dieser Aeusserung glaubt Hadrian die Anerkennung der Verehrungswürdigkeit dieser Gegenstände erblicken zu dürfen. Von Gregor dem Grossen führt Hadrian an, dass er ein Oratorium in seinem Kloster gebaut und die Kirche der Arianer katholisch geweiht habe, welche beide mit geschichtlichen Darstellungen und Bildern von ihm ausgestattet worden seien. Allen diesen Bildern würde seitdem gläubige Verehrung zu Theil. Erdichtet sei die Behauptung, dass die Väter des Concils die Bilder Christi dem Abendmahle gleich gestellt hätten. Die Malerkunst, welche sich der Darstellung

heiliger Gegenstände widmet, eine heilige Kunst zu nennen, sei keineswegs anstössig; die Synode hätte in dieser Hinsicht ganz im Geiste eines heil. Asterius, Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomus, Augustinus gesprochen. Wenn die karolinischen Bücher behaupten, es sei nicht nöthig, Bilder zu verehren und nicht unchristlich, denselben die Verehrung zu versagen, ferner die den Bildern erwiesene Ehre gehe nicht auf die Prototypen derselben zurück, so verstossen nach der Meinung Hadrians derlei Sätze mittelbar und unmittelbar gegen die Lehren der heil. Väter.

Diese Antwort Hadrians wurde auf der Pariser Kirchenversammlung 825 auf Anregung Ludwigs des Frommen von den versammelten Bischöfen und Theologen freimüthig beurtheilt und ohne das Ansehen des päpstlichen Stuhles anzutasten, fast einhellig missbilligt. Viel weiter aber als die Pariser Kirchenversammlung ging der Bischof Claudius von Turin *) (829 — 839), welcher sogar gegen den Gebrauch der Bilder seine Stimme erhob. Der geborene Spanier war von früher Jugend an durch manche verletzende Erfahrung daran gewöhnt worden, Alles zu vermeiden, was die Spottlust oder den Verfolgungsgeist der Sarazenen hätte herausfordern können. Die festeingewurzelte Gewohnheit des Bilderdienstes wollte er mit Gewalt zerstören. Er glaubte zur Anfachung des Bildersturmes berufen zu sein, der Alles zertrümmern sollte, was bisher als Gegenstand frommer Andacht, als kostbarer Schmuck der Kirche gedient hatte. Alle, auch die unentbehrlichsten Kultusmittel wollte er abgeschafft wissen. Nicht nur kein Bild, auch kein Kruzifix sollte geduldet werden. Nichts wollte er von irgendwelcher das Gedächtniss stärkenden Versinnbildlichung des Todes Christi wissen.

Gegen ihn wendete sich sein Freund Theodomir, Abt von Psalmodi, worauf Claudius mit einer eigenen Schutzschrift antwortete, welche von Ludwig dem Frommen zur Beurtheilung und Widerlegung sowohl Jonas, Bischof von Orleans, als dem Mönche Dungal übersendet wurde. Der Mönch Dungal, der als Reclusus

---

*) Claudii episcopi Tauriensis XXX quaestiones super libros regum. Migne, Curs. compl. patr. tom. 104, p. 737.

zu St. Denis lebte, widmete seine Schrift: Liber responsionum adversus Claudii Taurinensis sententias cultum imaginum desuadentes dem Kaiser Ludwig dem Frommen und dessen Sohn Lothar. Das Werk handelt von der heiligen Malerei, dem göttlichen Kreuz und den Reliquien der Heiligen. Dungal beleuchtet den Angriff des Claudius mit dem Hinweise, dass Ein Mensch zu verhöhnen wage, was durch 820 Jahre von den heiligen Vätern und frommen Fürsten in Kirchen und Häusern geduldet worden sei. Der verdiene wahrlich keinen Tadel, welcher zu Ehre und Preis Gottes Bilder halte, als Erinnerung an die göttlichen Geschichten. Er beruft sich auf die Anschauung des Gregor von Nyssa über die Darstellung des Opfers Abrahams und auf die Erwähnung des Paulinus von Nola von Bildern nicht allein der verstorbenen Heiligen, sondern auch der lebenden Freunde. Den Vorwurf heidnischer Superstition, welchen Claudius gegen die kirchliche Bilderverehrung schleuderte, weist Dungal damit zurück, dass Augustinus schon hervorgehoben habe, dass neben der Latria, welche Gott allein gebühre, auch noch eine andere Art von Huldigung und Verehrung gestattet sei.

Die auf Wunsch Ludwigs des Frommen verfasste Widerlegungsschrift des Jonas von Orleans: De cultu imaginum libri tres vertheidigt den in der Kirche von altersher üblichen Gebrauch der Bilder. Der rücksichtslose Eifer des Claudius, welcher den Schmuck der Gotteshäuser, die frommen Gemälde biblischer Geschichten, aus den Kirchen verdrängt habe, wird in scharfen Worten gegeisselt. Jonas betont ausdrücklich, dass die Bilder zur Erinnerung an vergangene Ereignisse für die Unwissenden bestimmt seien.

Die Bischöfe und Theologen der gallikanischen Kirche verwerfen also die Anschauungen des Claudius, aber sie warnen vor den beiden Extremen, der Verehrung und der Vernichtung der Bilder, sie stützen sich im Wesentlichen auf die commemorative, erbauliche und dekorative Bedeutung derselben.

Claudius steht indess in diesem Kampfe nicht vereinzelt. Den nämlichen Grundsätzen, welche in den schriftlichen Auslassungen desselben zu Tage treten, begegnen wir auch bei Agobard. Gegen die abergläubische Verehrung der Bilder wendete sich der

Bischof von Lyon, der mit Recht von den Geschichtsschreibern als der hellste Kopf im ganzen neunten Jahrhundert bezeichnet wird. Er denkt im Prinzipe gewiss nicht gemässigter als Claudius, er weist mit besonderem Wohlgefallen auf das unbedingte Bilderverbot durch das Concil zu Elvira hin, aber er ist zu vorsichtig in seinem Handeln, um gleich jenem zum Bilderstürmer zu werden. Die Autorität der karolinischen Bücher hat ohne Zweifel den Eifer Agobards in den Grenzen gehalten und die Neigung zu rücksichtslosen Angriffen auf den Bildergebrauch gedämpft. Wenn der Bischof sagt: »mögen wir die Malerei betrachten, als Malerei, die des Lebens, des Sinnes und des Verstandes entbehrt, möge an dem Anblick das Auge sich weiden«, so stimmen diese Worte mit Aeusserungen der karolinischen Bücher überein. Agobard bereichert aber auch unsere Kenntniss des karolingischen Bilderkreises: er weist auf Gemälde der Synoden hin, in welchen die Katholiken, in der Wahrheit siegreich, die Häretiker aber des falschen Dogmas überführt und ausgetrieben, vorgestellt waren, zur Erinnerung an die Festigkeit des katholischen Glaubens; »gleichwie auswärtige und Bürgerkriege zum Gedächtniss der Ereignisse dargestellt werden, wie wir es an vielen Orten sehen«. »Wenn man in Malereien Männer sieht, bewaffnet oder mit Ackerbau beschäftigt, beim Mähen, bei der Weinernte, oder Fischer in ihren Booten, die Netze auswerfend, oder Jäger, die Jagdspiesse ausstreckend, mit den Hunden, Rehe und Hirsche verfolgend *), so erwartet man weder eine Vermehrung des Heeres, noch Hülfe für die Feldarbeit oder Haufen Waizen oder Bäche von Most, noch Fische, Rehe, Schweine von ihnen zu empfangen«. Solche profane der Anschauung des täglichen Lebens entnommene Darstellungen finden sich nicht selten zum Schmucke der Kanonesbogen in karolingischen Handschriften.

Gegen das abergläubische Vertrauen auf gemalte Bilder wenden sich die folgenden Worte: »wenn wir geflügelte Engel,

---

*) Man könnte geneigt sein, hier an Monatsdarstellungen oder an Darstellungen der Jahreszeiten zu denken. Eine ähnliche Stelle findet sich auch in den karolinischen Büchern.

predigende Apostel, gequälte Märtyrer in Gemälden sehen, dürfen wir von diesen keine Hülfe erwarten.«

Die gemässigteren Anschauungen, welche, auf dem Boden der karolinischen Bücher stehend, weniger scharf die enge Umgrenzung derselben betonten, gelangten am ersten zur Geltung.

Es ist vielleicht nicht eigenem Antriebe, sondern mehr dem Drängen des Abtes Reginbert zu verdanken, wenn Walafried Strabo in seinem Werke de rebus ecclesiasticis sich über kirchliche Dinge mit einer Offenheit äussert, die uns ebensosehr von seinem gemässigten Standpunkte überzeugt, wie sie die gereifte Erfahrung des Verfassers darthut. In imaginibus colendis superstitionem et hebetudinem, qua spiritualem cultum ad corporalia traducere erronei nituntur, esse damnandum... Sic igitur imagines et picturae habendae sunt et amandae, ut nec despectu utilitas adnulletur, et haec irreverentia in ipsorum, quorum similitudines sunt, redundet injuriam, nec cultu immoderato fidei sanitas vulneretur et corporalibus rebus honor nimie impensus arguat nos minus spiritualia contemplari. (Cap. VIII.) Er will die Bilder weder verwerfen, noch ihnen göttliche Verehrung zuerkennen. Den Bildern ist nach seiner Meinung vermittelnde Bedeutung eigen: sie sollen sowohl die Erinnerung an Geschehenes neu erwecken, als auch die Liebe zu den dargestellten Personen aufrecht erhalten. Er gesteht damit die Berechtigung der historischen Gemälde einerseits, der Bilder des Herrn und seiner Heiligen andrerseits zu.

Es ist eben das jener Standpunkt, zu welchem sich die fränkische Kirche auf der Synode zu Frankfurt 794 bekannt hatte. Allein Walafried ist mehr noch, als aus seinen Worten hervorgeht, Freund der Bilder: in der Art und Weise, wie er die bilderfreundliche Ansicht beleuchtet, haben wir den stichhaltigsten Beweis dafür. Durchdrungen von der Richtigkeit seiner Anschauung, lässt er sich nicht weiter auf die Gründe ein, welche gegen die Bilderverehrung ins Treffen geführt werden; er erwägt nur diejenigen, welche zu Gunsten der Bilder sprechen. Die scheinbar objektive Darstellung verliert sogar ihre gleichmässige Ruhe, als er die Geschichte des Bilderstreites bei den Griechen, zu Rom und im fränkischen Reich unter Ludwig dem Frommen berührt: mit heiligem Eifer wendet

er sich wider Claudius von Turin, der den Bildersturm der Griechen habe erneuern wollen, aber gestorben sei, bevor er durch die Pfeile derer, die gegen ihn schrieben, durchbohrt worden!

Von der Bilderfreude, welche noch im 9. Jahrhundert zum Ausdruck gelangte, gibt namentlich Hrabanus Maurus in seinem Briefe an den Abt Hatto von Fulda Kunde, welcher die Malerei über alle Künste stellte. Aber der Inhalt der karolinischen Bücher ist noch unvergessen: Hrabanus Maurus warnt ihn fast in denselben Worten, in welche einst Karl seine Mahnung fasste, vor Ueberschätzung der Malerei, welche nur einem Sinne dient und nur den nichtigen Schein und nicht das wahre Wesen der Dinge darstellt:

Nam pictura tibi cum omni sit gratior arte,
Scribendi ingrate non spernas posco laborem.
Psallendi nisum, studium curamque legendi,
Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma,
Plusque animae decoris praestat quam falsa colorum,
Pictura ostentans rerum non rite figuras.
Nam scriptura pia norma est perfecta salutis,
Et magis in rebus valet, et magis utilis omni est,
Promptior est gustu, sensu perfectior atque
Sensibus humanis, facilis magis arte tenenda *) u. s. w.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass den karolinischen Büchern die Erkenntniss des ideellen Grundes der Bilderverehrung fremd geblieben ist, dass der tiefere Sinn und Geist der Entscheidungen des nicaenischen Concils von ihnen nicht verstanden, dass die Idee einer Formübertragung von dem Gegenstande der Verehrung auf das den Gegenstand darstellende Bild von ihnen nicht erfasst wurde. Von einer Fleischwerdung des göttlichen Wortes auf dem Gebiete der bildenden Kunst wollten die Hoftheologen Karls nichts wissen: dass der schaffende Künstler bewusst oder unbewusst das Werkzeug des göttlichen Geistes sein könne, der sein Walten in den Erwählten und Heiligen durch das Mittel

*) Dümmler, Poetae latini aevi Carolini. II. 196.

menschlicher Kunstthätigkeit offenbare — diese fromme Meinung galt dem kaiserlichen Hofe als lächerliches Ammenmärchen.

Aber das Vergebliche der feinen Grenzbestimmungen, welche die karolinischen Bücher zwischen Verehrung und Betrachtung der Bilder gezogen hatten, sahen Alle klar vor Augen. Dem Kulturzustande im karolingischen Reiche war ein sinnliches Objekt der Anbetung ein Bedürfniss. Das weltliche Wissen und der geistliche Glauben war nicht bei Allen gleichmässig erhellt. Die freigeistigen Freunde der Aufklärung, Claudius und Agobard, konnten wohl der Bilder entbehren, aber das Gefühl des niederen Volkes hing zu sehr an dem Schmucke der Wände, um sich denselben rauben zu lassen.

Die Kunstgeschichte hat allen Grund, dem Frankfurter Conzilium dankbar zu sein. Seine gemässigte Haltung förderte die Entwicklung der Kunst, liess sie im Dienste der Religion eine unabhängige Stellung gewinnen. Die karolinischen Bücher verscheuchten von den alten Bildern den weitverbreiteten Wunderglauben, versetzten der rohen Tradition den Faustschlag der Kritik und wiesen der Kunst ein freieres Gebiet zur selbstständigeren Entfaltung an, indem sie die Schranken des religiösen Bewusstseins erweiterten, die unwürdigen Fesseln des Aberglaubens zersprengten und im Bewusstsein geistiger Ueberlegenheit und gereifter Einsicht die Pfadbrecher religiöser Aufklärung wurden.

Die karolingische Malerei unter antikem Einflusse.

Die Verschmelzung germanischen Wesens mit römischer Kultur war das Ideal des grossen Kaisers. An den Schöpfungen der Kunst des Alterthums wollte er die Gegenwart zu eigenen Leistungen aneifern. Die karolingische Kunst schöpfte mit Bewusstsein aus der Quelle des klassischen Alterthums. Aber die Antike sollte nicht urtheils- und rathlos aufgenommen werden. Die Kulturepoche, welche Karls Namen trägt, ist seine persönliche Stiftung. Persönlich überwacht er auch die Beziehungen zwischen klassischer und deutscher Kunst, die Aufnahme antiker Formen in den heimischen Bilderkreis.

Die karolinischen Bücher beweisen, dass er sich gegen die Tradition der antiken Kunst auch ablehnend, ja warnend verhielt, wenn er sie im offenen Widerspruch mit dem Geiste des Christenthums erblickte.

»Wird nicht erkannt, dass es der hl. Schrift widerspricht, die Figur des Menschen als einen Wassergott zu malen, der einen Strom von Wasser ausgiesst? Und ist es nicht zweifellos, dass es der hl. Schrift widerspricht, wenn die Erde als menschliche Figur theils trocken und unfruchtbar, theils mit Früchten überladen gemalt wird? Und wenn sie die Sonne, den Mond und die übrigen Zierden des Himmels als menschliche Figuren malen, die Häupter mit Strahlen umgeben, — widerspricht das nicht in jeder Weise der heiligen Schrift? Und geben die Maler nicht den zwölf Winden verschiedene Gestalten nach der Verschiedenheit der Kräfte oder übertragen sie nicht auf die einzelnen Monate, je nach der Verschiedenheit der Zeiten, gewisse Formen, indem sie einzelne als nackt, andere als halbnackt, wieder andere als mit verschiedenen Gewändern bekleidete Figuren erscheinen lassen? Oder

wenn sie die verschiedenen Jahreszeiten einzeln als verschiedene Figuren malen, entweder vom Blumenschmucke überfluthet, wie den Frühling, oder von Gluth verbrannt, oder mit Saaten belastet, wie den Sommer, oder von Kufen oder mit Trauben beladen, wie den Herbst, oder vor Kälte frierend, theils am Feuer sich wärmend, den Thieren Speise reichend, theils die durch allzugrosse Kälte erstarrten Vögel fangend, wie den Winter? Werden solche Darstellungen nicht als der hl. Schrift widersprechend erkannt, in welchen das am allerwenigsten vorkömmt? Widerspricht das also von den Malern, welche meist diesen eitlen Fabeln der Dichter folgen, Erfundene der hl. Schrift nicht? An non divinis litteris alienum est quod ab illis Chymaera triceps a Bellerophonte fingitur interfecta, cum Bellerophon non bestiam, ut illi mentiuntur, prostraverit, sed montem, ut plerique intelligunt, habitabilem fecerit? An non divinis Scripturis alienum est, quod Vulcani claudi et Terrae filius Erichthonius esse, et in monte Aethna ferrum coquere, ejusque fornax Vesuvius mons Campaniae esse fingitur, qui perpetuis ignibus ardere perhibetur? An non divinis Scripturis aliena sunt, quod Scylla capitibus fingitur succincta caninis? et Phyllis ob amorem juvenis cujusdam in arborem fingitur esse conversa? et altera Scylla eo quod Niso patri crinem absciderit purpureum, una cum patre, et Itys ob stuprum materterae a patre gestum et homicidium matris sive materterae in se ipso patratum una cum parentibus sive matertera in volucres finguntur fuisse conversi? aut cum Syrenes ex parte virgines, et ex parte volucres finguntur? aut cum Ixion illusione Junonis cum Nube coiens Centauros fingitur generasse? ant cum Neptunus tridenti armatus marinis fingitur fluctibus dominari? An non divinis Scripturis alienum est, quod Perseus tres sorores Gorgonas adjutorio Minervae interfecisse, aut cum alatus aversus volare fingitur, aut cum de sanguine ejus nasci fertur Pegasus, equus alatus, qui ungula sua fontem rupisse Musis depingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Prometheum homines ex luto finxisse inanimatos fingunt, et eumdem Prometheum a Minerva in coelum levatum inter oras septemplicis clypei, et dum omnia coelestia vidisset, fingunt eum ferulam Phoebiacis applicasse rotis, ignemque

esse furatum, et pectusculo hominis quem finxerat applicato animatum reddidisse corpus? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Tantalum fingunt in inferno in quodam lacu depositum, eique fallacem aquam gulosis labia titillamentis attingere, pomaque fugitivis cinerescentia tactibus desuper facie tenus pendula apparere, eique esse locupletem visum et pauperem effectum? An non divinis Scripturis alienum est, cum Phineus caecus fingitur, cujus cibos Harpyiae rapuisse, ejusque prandia stercoribus foedasse pinguntur, quas Zetus et Calais Aquilonis venti filii fugasse a conspectu ejus mendaciter finguntur? An non divinis Scripturis contrarium est, cum Admetus rex Graeciae, ut Alcestae conjugio frueretur secundum propositum soceri leonem et aprum ad currum simul junctos, Apollinis et Herculis adjutorium habuisse pingitur? Aut cum Hercules Cerberum tricipitem canem inferorum interemisse pingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Berecynthia puerum formosissimum Atyn amasse, eumque zelotypiae vanitate succensa castrasse, et semimasculum fecisse depingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Orpheus Euridicen nympham amasse et sono cytharae persuasam uxorem duxisse pingitur, quae etiam dum Aristei pastoris persecutionem non ferens fugeret, et in serpentem incidens mortua esset, eamque maritus insequens ad inferos descenderet, et legem acciperet ne eam conversus aspiceret, hanc conversus aspexisse et denuo perdidisse fingitur? An non divinis Scripturis alienum est, quod Venus cum Marte concubuisse et a Sole deprehensa, et Vulcano prodita, et ab illo adamantinis catenis una cum Marte pingitur fuisse religata? Haec et his similia, quae et nobis ad retexendum sunt fastidiosa, et poetis sive philosophis gentium vel ad cantandum suavia, vel ad tractandum mystica, et pictoribus ad formandum familiaria, prorsus sunt, ut praefati sumus, a divinis litteris aliena. Nam, ut caetera taceamus, si quis pictor duo capita in uno corpore, aut in duobus corporibus caput unum, aut alterius animantis caput, alteriūs caetera membra, ut Hippocentaurum toto corpore equino et capite humano, et Minotaurum semibovem semivirumque affectet pingere, nunquid non Scripturis dicitur contraire? Ecquid est dicere, *Non contraeunt pictores Scripturis?* quasi non aliqua a pictoribus possint depingi

quae sacris litteris credantur refragari. In sacris etenim litteris, nihil vitiosum, nihil inconveniens, nihil impurum, nihil falsum, nisi forte id quod perversos quosque dixisse vel fecisse sancta Scriptura commemorat, penitus invenitur; in picturis autem plura falsa, plura vitiosa, plura inconsequentia, plura inconvenientia, et, ut singula taceam, pene omnia sive possibilia, sive impossibilia, ab eruditis pictoribus depinguntur. (Lib. III. Cap. 23.)

Den Wortlaut dieser Fabeln hat der Verfasser meist aus Fulgentius geschöpft, der zuweilen den Ausdruck pingitur in der Bedeutung von dicitur gebraucht. Auffallend bleibt es immerhin, dass die karolinischen Bücher die jeder Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit baaren Mythologica des Fulgentius benutzten. Es drängt sich unwillkührlich die Vermuthung auf, dass Alkuin in dem Fulgentius den heiligen Fulgentius, der unter dem Vandalenkönig Thrasamund lebte, als den Verfasser dieser Mythologie vermuthete. Die Identificierung des ob seiner schlüpfrigen Darstellungsweise berüchtigten Mythographen Fulgentius mit dem gleichnamigen Bischof lässt sich in der That schon sehr frühzeitig nachweisen, und es ist wahrscheinlich, dass auch Alkuin sich der Führung des tiefreligiösen Bischofs anzuvertrauen gedachte, als er des Heidenthums Mythe und Sage in ihrem Widerspruche zu der christlichen Anschauung behandeln wollte.

Den Einflüssen der antiken Kunst auf die Malerei der Karolinger treten also scheinbar die karolinischen Bücher entgegen. Aber der Eifer dieser Abwehr steht mit seinem thatsächlichen Erfolge in allzu schroffem Gegensatze. Eine innere Berechtigung wurde gewiss den Warnungen der karolinischen Bücher, welche die Maler vor einer Berührung mit der das Christenthum gefährdenden Mythologie des klassischen Alterthums behüten wollten, nicht zuerkannt. Bei den Künstlern fand die Mahnung kein Gehör und selbst in der nächsten Umgebung Karls ward sie bald vergessen; denn sogar in einem Titulus Alkuins (Carm. LXX.) hat die antike Naturpersonifikation Anwendung gefunden: Tellus und Oceanus erscheinen auf einem Blatte, welches die Darstellung der Anbetung des Lammes und der 24 Aeltesten enthält. Und die poetische Beschreibung eines kunstvollen Werkes, welches Theodulf, der Bischof von

Orleans, herstellen liess, könnte ebensogut auf ein antikes Wandgemälde bezogen werden. Die Erde in der Gestalt einer kräftigen Frau, einen Knaben säugend, die Mauerkrone auf dem Haupte, Füllhorn, Tympanon, Schlange und Schlüssel als Abzeichen, vor ihr Hähne, zum Opfer bestimmte Schafe, der Wagen und das Löwengespann — so ähnlich also, wie auf Denkmälern der römischen Kaiserzeit der Kult der Kybele geschildert wird. Diese Darstellung, in der die Antike die künstlerische Phantasie befruchtete, bekundet rückhaltlos, wie wenig Einfluss die starren Anschauungen der karolinischen Bücher auf die Richtung der Kunst, auf die Formenbildung gewannen. Aber nach der Art der Bestrebungen des gelehrten Kreises am Hofe Karls wäre es auch zu verwundern, wenn die Warnung der karolinischen Bücher Beachtung gefunden hätte. Wir müssen uns dabei ins Gedächtniss zurückrufen, dass die Litteratur des karolingischen Zeitalters auf der Gesammtbildung der römischen Vorzeit, der heidnischen, wie der gebildet christlichen, ruht. Und dass man in der Umgebung Karls des Grossen vor einer Berührung mit dem antiken Elemente nicht zurückbebte, beweist doch zur Genüge die Thatsache, dass die Theilnehmer an dem gelehrten Kreise am Hoflager Karls mit Namen aus dem biblischen und heidnischen Alterthum bezeichnet wurden. Mancher Schrift Alkuins hat ein antikes Werk den Weg gewiesen und zum Theil das Material geliefert. Ein Schüler Alkuins feierte in einem Gedichte die Wiederherstellung des Imperium mit Reminiscenzen aus Virgil: an der Stelle eines Heiligen wird ein weltlicher Held besungen und zwar nach dem Vorbild des Aeneas. Zu den Lieblingsdichtern Theodulfs gehören Virgil und Ovid. Die Mythologie der Alten bietet ihm durchaus keinen Anstoss, da er sie für Allegorie erklärt. Die besondere Befähigung des gothischen Stammes, das romanische Bildungselement sich anzueignen, zeigt sich so recht an Theodulf. In ihm haben diese klassischen Studien eine wahrhaft ästhetische Bildung gereift. *)

*) Vergl. C. F. Baehr, Geschichte der römischen Litteratur im karolingischen Zeitalter. 1840. Adolf Ebert, Die litterarische Bewegung zur Zeit Karls des Grossen. Deutsche Rundschau, Band XI S. 409.

Antike Münzen, Gemmen und Gefässe waren ein Gegenstand eifriger Sammellust geworden, und Theodulf berichtet von seiner Visitationsreise, die er als Missus dominicus im Auftrage Karls von Lyon nach Narbonne und Arles ausführte, in einem kulturgeschichtlich werthvollen Gedichte: »Dieser verspricht Krystall und Gemmen, jener bringt in grosser Zahl Gold- und Silbermünzen von lateinischem Gepräge«. Der Bischof beschreibt ausführlich ein Gefäss aus dem klassischen Alterthum, mit welchem man ihn bei dieser Gelegenheit zu bestechen dachte. Auf dem Boden des Kruges war die Geschichte des Cacus dargestellt, nämlich die Spuren seiner Räuberei, die Züchtigung durch den Herkules, die wiedererlangten Stiere bei der Arbeit. Am Rande, in einem schmalen Streifen, erblickte man den schlangenwürgenden Herkules und die Darstellungen seiner zehn Thaten. Die äussere Ausbauchung des Gefässes zeigte die Geschichte des Nessus und der Dejanira nebst dem Schicksal des Lichas und den Sieg über den Antaeus.*)

Während die in ihrem vollen Werth geschätzte Antike zum Genusse der Kunst anleitete, trat sie in den Dienst der königlichen Macht. Die Gemmen und Bildwerke des klassischen Alterthums, welche der Zeit des grossen Karl vor Augen lagen, blieben nicht ohne starkwirkenden Einfluss auf den Formensinn der Künstler. Aus Allem, was uns überliefert ist, strahlt die reine Freude an den Schöpfungen der Antike. Mochten auch die karolinischen Bücher den sündhaften Vorstellungsinhalt der antiken Welt verdammen — der Reiz, den er ausübte, wurde durch jene Warnungen eher vermehrt als vermindert.

Die nahen Beziehungen zur römischen Kunst haben sowohl das Ornamentale als das Figürliche der karolingischen Malerei beeinflusst.

In der karolingischen Ornamentik zeigt sich am deutlichsten die Entlehnung antiker Blattmotive. Neben dem geschlossenen und entfalteten Acanthusblatt werden antike Weinlaub- und Epheumotive verwendet, aber ohne Festhalten an den natürlichen Formen des Laubwerks. Die Endungen werden runder, stumpfer, voller gebildet, was wohl theilweise damit zusammenhängt, dass die

*) Dümmler a. a. O. I. S. 498 v. 77—210.

Ranken und Blätter in ihrer ganzen Stärke mit Gold und Silber bemalt wurden. Auch die Linear- und Bandornamente sind meist klassischen Motiven nachgeahmt. Mäander-, Halbmond- und Würfelmuster spielen eine bedeutende Rolle. Das grosse parallele und darum trotz aller Verschlingungen einheitlich verlaufende Flechtwerk ist wohl unter dem direkten Einflusse antiker Anschauungen entstanden. Der antike Gedanke des Frieses hat offenbar die einseitigen Bandverschlingungen geschaffen.

Während aber das freie Laubwerk oft ein künstlerisches Empfinden offenbart und während die Thierfiguren mit Frische und Naturtreue behandelt sind, werden komplizirte antike Ornamente in den Handschriften meist in missverstandener Form wiedergegeben.

Die antiken Thiergestalten: Greif, Chimäre, Löwe, Elephant, Meerungeheuer und die Bilder des Thierkreises haben Aufnahme in den karolingischen Bilderkreis gefunden.

Die Thiergestalten auf den Kanonesbogen, welche jedoch niemals mit einem ornamentalen Elemente vereinigt, niemals stilisirt erscheinen, sind theilweise der spätrömischen Kunst entnommen. Und die Kanonesbogen gleichen getreu antiken Tempelgiebeln. Auch den figürlichen Darstellungen liegen nicht selten antike Reminiscenzen zu Grunde. Den frühesten Nachklang der Antike können wir in den schwebenden Engeln im Kreuzigungsbilde des Sakramentarium von Gellone (Paris 12048 lat.) nachweisen. Es haben hier offenbar römische Viktorien, die der fränkische Künstler vielleicht noch auf Baudenkmälern gesehen hat, als Vorbilder gedient.

Antike Vorstellungen, wie die Personifikationen von Tugenden, Ländern, Städten, des Meeres, der Flüsse und Gestirne u. s. w., Nachahmungen von Gemmen, Münzen u. dgl. bekunden deutlich den klassischen Einfluss.

Goldene Medaillons in Form antiker Münzen mit roth gezeichneten Büsten von Propheten, Heiligen, des Alkuin u. s. w. erscheinen in der Bamberger Vulgata, der Bibel Karls des Kahlen, und dem Boetiuscodex, Nachahmungen von Gemmen in dem Evangeliarium aus S. Médard von Soissons und in dem Adacodex in Trier. Das Soissons-Evangeliar, dessen Miniaturen überhaupt

mannigfache antike Motive zeigen, enthält ein Gemälde mit zwei Säulen in blauer Farbe, welche in Weiss mit zierlichen Ranken und bacchischen Genien geschmückt sind.

Die karolinischen Bücher wendeten sich ausdrücklich gegen die Darstellung von Sonne und Mond und anderen Himmelszierden in menschlicher Gestalt. Der karolingischen Kunst aber sind derartige Darstellungen geläufig: jene wird als ein von Strahlen umflossenes Haupt, dieser als ein weiblicher Kopf mit darüber befindlicher Sichel dargestellt. Diese Personifikationen gehören ursprünglich ohne Zweifel dem antiken Formenkreise an. Auch die Sternbilder des Zodiacus, die Mondgöttin, der Sonnenwagen mit auseinander fahrenden Rossen sind der antiken Kunst entlehnt.*) Obwohl die karolinischen Bücher auch die persönliche Darstellung der Flüsse verwerfen, sind doch die Flussgötter in karolingischen Handschriften nicht selten dargestellt worden.**) Oceanus und Tellus wurden unverändert von der antiken in die christliche Kunst herübergenommen. Namentlich bietet die Bibel von St. Paul in einer Reihe alttestamentlicher Scenen derartige Personifikationen. Die karolinischen Bücher weisen zweifelsohne auf Monatsbilder hin, wenn sie — fast anklingend an die Verse Ovids — sagen, man male den Frühling mit Blumen, den Sommer entweder von der Gluth verbrannt oder mit Saaten beladen, den Herbst mit der Weinlese, den Winter bald von Kälte erstarrt, bald am Feuer

*) Den Nachweis dafür erbringe ich bei Besprechung des Bilderkreises. Ich muss indess schon hier bemerken, dass es ein Irrthum ist, wenn Fr. Portheim, a. a. O. S. 42 behauptet, die Probus-Münze sei für die Darstellung des Sonnenwagens copirt!

**) Im katholischen Baptisterium zu Ravenna findet sich in den Mosaiken (Taufe) eine Darstellung des Flussgottes, welche man für die Copie einer Antike halten könnte. Cavalcaselle e Crove, Storia d. pitt. I. S. 29 la quale si puo dire una copia di qualche antico modello. War auch die Verwendung solcher Personifikationen auf historischen Bildern in der römischen Kunst nicht allzu häufig, so begegnen wir denselben indess ziemlich oft in Reliefs. Im Virgil der Vaticana fehlen sie. In der Ilias in der Ambrosiana kommt nur einmal die »Nacht« vor, auf der Trajanssäule ein einziges Mal ein Flussgott. — In der Darstellung der Taufe in den Mosaiken des arianischen Baptisteriums ist ein Flussgott dargestellt, der mit den antiken Flussgöttern nur noch den Namen gemein hat.

sich wärmend, bald die Thiere fütternd, bald die halberfrorenen Vögel fangend.*) In den uns erhaltenen karolingischen Denkmälern ist eine Monatsdarstellung in diesem Sinne nicht nachzuweisen, wohl aber findet sich in den karolingischen Evangeliaren, dann noch besonders in der Bibel Karls des Kahlen eine Zahl ornamental verwandter Figuren. Die Monatsbilder weisen ohne Zweifel auf antike Vorbilder zurück. In der klassischen Kunst erscheinen die Horen als Repräsentanten der Jahreszeiten. Nach einer Gemme ist vermuthlich die Darstellung des Bellerophon auf dem Pegasus in dem Evangeliarium Lothars gebildet. Medaillons mit Bellerophon und der Chimaira, der eine dem Vasentypus, etwa der bekannten Neapolitanervase, die andere der antiken Bronze in Florenz genau enstprechend, findet sich in der Bibel Karls des Kahlen. Das Symbol des Evangelisten Johannes, einem römischen Legionsadler nachgebildet, zeigt der Codex aureus in München. Ein rundes Becken, auf dessen Rand Tauben sitzen, ist in der Bibel Karl des Kahlen dargestellt: es erinnert an eine der populärsten Darstellungen der Antike, an das unter dem Namen der kapitolinischen Tauben bekannte Mosaik, welches allerdings erst vor 150 Jahren zum Vorschein gekommen ist; einst wird es freilich andere Exemplare gegeben haben. Seeungeheuer, Tritonen, Meergötter **),

*) In den Dialogen, die Alkuin für den Sohn Karls des Grossen zusammenstellt, verwendet er die kleinen poetischen gewagten Phrasen, an denen die Nationalpoesie seiner Heimath so reich ist, als Lehrformeln, um durch die Antwort den Geist des Fragenden über die gewöhnliche augenfällige Wirklichkeit hinauszuheben: Quid est ver? Pictor terrae. Quid est annus? Quadriga mundi. (Vergl. Pippini regalis et nobilissimi juvenis disputatio cum Albino Scholastico.)

**) Fr. Portheim glaubt, dass die Akroterien auf dem Triumphbogen von Orange, bronzene Tritonen, den Gebilden des Loisel-Evangeliars als Muster dienten. Es ist nun allerdings richtig, dass die auf den ansteigenden Gesimsen lagernden Sirenen, weibliche Oberkörper mit Fischleib- und Schwanz, den Gestalten des Loisel-Evangeliars ähnlich sind, aber diese Aehnlichkeit gestattet keine weiteren Schlüsse. Auf den architektonischen Malereien Pompejis treffen wir ganz denselben Giebelschmuck. Auch in anderen pompejanischen Wandgemälden finden sich muschelblasende Tritonen. Ebensogut könnte auch auf den bekannten Mosaikfussboden in Olympia verwiesen werden, wo sich ganz ähnlich Gestalten finden. Tritonen sind überhaupt auf einer grossen Anzahl antiker Bildwerke nachweisbar.

geflügelte nackte Genien, einen Clipeus haltend, wie sie sich in den karolingischen Handschriften finden, weisen unmittelbar auf antike Nachklänge hin. Die Winde, mit geflügeltem Haupt, Luft aus dem offenen Munde stossend, mit aufgeblasenen Backen, sind ebenfalls der alten Kunst entnommen. Auch die Darstellungen von Hahnenkämpfen erinnern an derartige Scenen auf Denkmälern der römischen Kunst. Dem Vasentypus entsprechen die Bilder der Matronen, Spindel und Wirtel, das Attribut der fleissigen Hausfrau, haltend, wie sie von der karolingischen Malerei dargestellt worden sind. *) Unmittelbar von antiken Eindrücken beeinflusst sind in der Bibel Karls des Kahlen die Francia und Aquitania, die Halbfiguren der Prudentia, Justitia und Fortitudo und Temperantia in den Ecken des Psalterbildes, eine Statue der Roma unter einem Bogen stehend, in ganzer Figur, mit einem Schleier über dem Haupte, mit Schild und Speer in den Händen. Die Personifikationen der Francia und Gotia im Münchener Codex aureus, zwei Frauengestalten, geschmückt mit Thurmkrone, das Füllhorn, dem Lilien entspriessen, emporhaltend, tragen ebenfalls deutliche Spuren antiker Abstammung. Antike Tänzer und Musiker finden sich in verschiedenen karolingischen Psalterbildern. In dem Evangeliar zu Blois treten die kleinen dekorativen Figuren, Speerwerfer, Pfeilschützen in antiker Nacktheit auf.

Diese Aufzählung von der Antike beeinflusster Motive umfasst im Wesentlichen figürliche Darstellungen von meist nur dekorativer Bedeutung.

Aber auch in selbstständigen Kompositionen mancher Handschriften, welche bestimmte Vorstellungen versinnlichen, also als historische Bilder bezeichnet werden können, zeigt sich ein gewisses Mafs klassischer Einwirkung. Einzelne der Evangelistenbilder, wie im Cod. A. L. 14 der Bibliothek Sainte Geneviève sind nach älteren, der Antike nahestehenden Mustern copirt. Die Evangelisten in dem Evangeliar in der Schatzkammer zu Wien berühren wie

---

*) Dass Vasen in karolingischer Zeit absolut unbekannt waren, wird von angesehenster archäologischer Seite behauptet, und doch möchte man die Beschreibung eines antiken Gefässes, welche Theodulf giebt, am liebsten auf eine Vase beziehen (Vergl. S. 37).

ein unmittelbarer Nachklang der Antike, ja die Gestalt des Matthäus begegnet uns in ganz ähnlicher Auffassung auf einem römischen Sarkophag. *)

Die antiken Anschauungen vertritt am ausgesprochensten die unter Alkuins Einfluss erblühte Schule von Tours.

Es muss den Einzeluntersuchungen dieser Arbeit überlassen bleiben, die antiken Traditionen an den einzelnen Darstellungen des karolingischen Bilderkreises näher nachzuweisen. Dass aber diese Anklänge in der Lektüre römischer Dichter oder gar in den Predigten**) ihre Ursache haben, dürfte schwerlich mit Beweisen zu belegen sein. Der Einfluss des Alterthums auf die karolingische Kunst war durchaus nicht rein stofflicher, sondern auch formaler Natur. Die antike Kultur war einem Theil der karolingischen Künstler nicht aus mittelbaren Nachahmungen, sondern aus unmittelbarer Anschauung, aus eigener Erinnerung, bekannt.

Dass einzelne Typen der klassischen Kunst, welche von der altchristlichen Kunst aufgenommen wurden, nicht unmittelbar in den karolingischen Formenschatz übergingen, soll damit nicht bestritten sein. Unbestritten aber wird es bleiben müssen, dass der antike Formensinn in dieser erstaunlichen Frische und lebensvollen Würde niemals durch die abgeschliffenen Typen altchristlicher Herkunft der karolingischen Malerei hätte vermittelt werden können.

---

*) Mazois, Palais de Scaurus, pl. 8. p. 292.

**) Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel zu Aachen S. 11, der sich dabei missverständlicherweise auf Anton Springer beruft.

Die karolingische Malerei unter angelsächsisch-irischem Einflusse.

Dem irischen und angelsächsischen Stil entlehnte Elemente sind in der karolingischen Ornamentik nachweisbar.

Zwei Umstände lassen die Aufnahme dieser Elemente begreiflich erscheinen: einmal der, dass Karl der Grosse irische und angelsächsische Schreiber an seine Schulen berief und dann, dass Jahrhunderte lang irische Missionäre den Kontinent bereisten und in den Klöstern Aufenthalt nahmen. Durch den heiligen Bonifazius und seine angelsächsischen Schüler, welche das Erbe der irischen Mönche antraten, war die römisch-christliche litterarische Kultur zugleich mit dem Christenthum selbst in das Innere von Deutschland verpflanzt worden. In Italien gewann Karl die Gelehrten, welche die litterarische Bildung der Angelsachsen seinem fränkischen Reiche zuführen sollten. Dem Angelsachsen Alkuin hat die abendländische Kultur ungemein viel zu verdanken. Seine weltgeschichtliche Sendung lässt sich am besten im Anschlusse an seine Vorgänger, die angelsächsischen Glaubensboten, beurtheilen, in deren Geist er das begonnene Werk mit Muth und physischer Stärke weiterführte. *)

Römische Missionäre hatten einst die Bekehrung der englischen Stämme zum Christenthum übernommen. Und durch die Bekehrung von Rom aus war England frühzeitig mit den Resten der alten Kultur bekannt geworden. So half auch dieser Umstand

---

*) Vergl. F. Lorentz, Alcuins Leben, Halle, 1829. Francis Monnier, Alcuin et Charlemagne, 2. édit. Paris, 1863. J. Bass Mullinger, The schools of Charles the Great and the restoration of education in the ninth century. London, 1877.

mit, die klassische Richtung der Schule von Tours zu fördern, die in Alkuin ihren eifrigsten Pfleger fand.

Die Antike hatte am Hofe Karls — begünstigt durch mancherlei Umstände — festen Boden gewonnen. Die Schotten aus Irland, welche der Kaiser an sich zog, beeinflussten begreiflicherweise die karolingische Ornamentik.*) Selten aber tritt in der Malerei das irische Element in seiner ursprünglichen Gestalt auf, sondern meist unter der Einwirkung antiken Geschmackes. Irische und klassische Motive erscheinen zu einem neuen Stil selbstständig verarbeitet.

In den späteren karolingischen Handschriften bemerkt man ganze Thierbilder und schwierige lineare Motive, welche aus dem irischen Formenschatze entnommen sind. Ja bisweilen beruht die ganze Dekoration auf irischen Elementen, aber Farbe und Behandlung tragen vollständig karolingischen Charakter. Aecht irische Spiralen als Kapitälschmuck in den Einfassungen der Kanones zeigt der Codex aureus in München und das Psalterium Folchards, in welchem in einer Bordüre auch das gitterförmige Ornament erscheint. Die klassisch-irische Motivverbindung bildet in der That einen wesentlichen Grundzug der hochentwickelten karolingischen Ornamentik.

Das angelsächsisch-irische Element ist vorherrschend in den Handschriften der Schule von Rheims.

---

*) Der karolingischen Ornamentik ist ein eigenes Capitel der Abhandlung gewidmet; ich beschränke mich hier auf kurze Andeutungen.

Die karolingische Malerei unter altchristlichem Einflusse.

Die karolingische Malerei besitzt unstreitig ihre Hauptquelle in der römischen altchristlichen Kunst. Die Uebereinstimmung, die Gleichheit zahlreicher Typen und Formen ist keine zufällige, sondern beweist überzeugend die befruchtende Anregung, welche die karolingische Malerei von der altchristlichen Kunst empfing.

Es ist charakteristisch für die künstlerische Erziehung der jungen karolingischen Malerei, dass sie römisch-antike und römisch-altchristliche Motive mit demselben Eifer ergreift, dass sie unbefangen die Einflüsse heidnischer und christlicher Denkmäler auf sich wirken lässt. Freilich so wenig wie die klassische Ueberlieferung hat auch die altchristliche der karolingischen Malerei eine fremdartige Färbung verliehen. Aber sicher ist, dass der Einfluss der altchristlichen Kunst von einschneidender Wichtigkeit für die Entwicklung der karolingischen Malerei gewesen ist.

Die Aufnahme altchristlicher Motive stärkte vor Allem den karolingischen Bilderkreis mit dem dringend nöthigen stofflichen Gehalt. In den Handschriften, welche uns die Kunde der Erweiterung des Motivenkreises vermitteln, können wir genau verfolgen, wie die altchristlichen Darstellungen ohne Befangenheit, aber mit kluger Wahl auf dem Pergament wiedergegeben wurden. Und wenn Karl Zeuge einer solchen mühseligen Uebertragung gewesen ist, mag ihm der Gedanke, das abergläubische Volk darüber aufzuklären, dass die Malerei Menschenwerk ist und nicht auf übernatürliche Faktoren zurückgeführt werden kann, erst recht vor die Seele getreten sein.

Die Formensprache der karolingischen Malerei ist bei der altchristlichen Kunst in die Schule gegangen, ihr Zustand aber

zwang zum Erwerbe künstlerischen Eigenthums; denn der Wille des Kaisers forderte die Basis einer Existenz der karolingischen Malerei. Daraus lässt sich die Begierde erklären, mit welcher da und dort formale und stoffliche Anregungen aufgenommen werden.

Charakter und Inhalt des Erworbenen lassen sich am besten auf Grund des Eindrucks würdigen, den der Bilderkreis hervorbringt. Wir sehen, wie die altchristliche Autorität auf den karolingischen Formensinn wirkt, ohne ihn indess zu verdunkeln. Die Gedanken, welche auf Grund der altchristlichen Anregung entwickelt werden, entbehren niemals einer gewissen Selbstständigkeit.

Der kritische Verstand verarbeitet die aufgenommenen Motive. Die Beimischung anderer Elemente — wie wir sie nachweisen können — hat diesen Prozess wesentlich begünstigt.

Der Inhalt des biblischen Evangeliums, die Bedeutung der heiligen Geschichte, das Gepränge der kirchlichen Funktionen, sollte offenbar durch die Richtung der karolingischen Malerei eine eingehende Würdigung erfahren. Freilich hat die gewollte Abhängigkeit von den alten Typen manchmal die Entfaltung der schöpferischen Thätigkeit, das freie Heraustreten der Gedanken, gehindert, aber diese Beschränkung kam doch nur einer Vertiefung der überlieferten Motive zu gute.

Ueberliefert waren auch die figürlichen Darstellungen in den Handschriften von nur dekorativer Bedeutung, welche meist symbolischen Charakter tragen. So ist z. B. die Frau, welche Hühnern Futter streut, (Bibel Karls des Kahlen) gewiss weder aus dem übermüthigen Spiel der Künstlerlaune entstanden, noch nach orientalischen Vorbildern gestaltet. Es ist gewiss nicht zufällig, dass auch die Darstellungen an den Thüren des Domes zu Augsburg eine Frau zeigen, welche Hühnern Futter streut. Es liegt hier offenbar eine der altchristlichen Kunst geläufige Allegorie auf die Kirche vor, die durch Werke der Kleinkunst, durch Gemmen und Münzen, der karolingischen Kunst überliefert wurde.*)

*) Vergl. Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms. Stuttgart, 1885. S. 377. Es ist übrigens dabei zu beachten, dass sich an einzelnen Figuren dieses Werkes unschwer Nachwirkungen der karolingischen Kunstweise erkennen lassen.

Namentlich aber in Mosaikmalerei und Sarkophagskulptur haben wir die Wurzel der karolingischen Kunst zu erblicken. Aber auch die Zwischenglieder, welche von der römisch-altchristlichen Malerei zur karolingischen hinüberführen, fehlen nicht. Der Asburnham-Pentateuch ist freilich bis jetzt noch der einzige Vertreter jener hochwichtigen Handschriftengruppe, welche die grosse Vermittlerrolle übernommen hat und die Anton Springer mit Recht die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen nannte.*) Lernten so die karolingischen Künstler aus diesen Handschriften die Illustrationen besser gliedern, die Kompositionen klarer ordnen, so schöpften sie vielleicht noch mit gesteigerter Lust unmittelbar aus dem altchristlichen Motivenschatze, aus Mosaiken und Skulpturen.

---

*) Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig, 1884 S. 71. The miniatures of the Ashburnham Pentateuch edited by Oscar von Gebhardt. London, 1883. Leopold Delisle, Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Asburnham Palace. Communication faite à l'Academie des inscriptions, le 22 février 1883 und Rapport à Mr. le ministre de l'instruction publique le 28 Juin 1883. Palaeographical Society pl. 239.

Die karolingische Malerei unter orientalischem Einflusse.

Die »orientalische Frage« steht noch heute im Vordergrunde des Interesses, wenn es gilt, die Einflüsse fremder Völker auf die karolingische Kunst zu untersuchen.

Es ist aber, um volle Klarheit über die Art des byzantinischen Einflusses auf die karolingische Kunst zu gewinnen, vor Allem nöthig, die politischen Beziehungen zwischen dem karolingischen und byzantinischen Reiche kurz zu berühren. Durch die Eroberung des Longobardenreiches waren die Griechen unmittelbare Nachbarn der Franken geworden. Bis zur Kaiserkrönung Karls (774—800) bestehen die Beziehungen zwischen beiden Reichen aus Streitigkeiten und Verhandlungen um die Grenzlandschaften Istrien, Dalmatien und vornehmlich um das Herzogthum Benevent, welches 787 von Karl in feste Abhängigkeit gebracht wird, seit ca. 790 sich derselben aber wieder entzieht.*) Der Bilderstreit führte eine Annäherung der Kaiserin Irene an Karl herbei: er erscheint auch für uns als der wichtigste Faktor der byzantinisch-fränkischen Beziehungen. Die griechischen Kaiser waren bisher entschiedene Bilderfeinde gewesen. Mit Irene bestieg eine bilderfreundlich gesinnte Kaiserin den Thron. Die Verbindung mit Karl wollte sie möglichst fest und dauernd gestalten. Und die Folge dieser

---

*) Fr. Hirsch, Papst Hadrian I. und das Fürstenthum Benevent in »Forschungen z. d. Gesch.« 13, 33 ff. Vergl. ferner: Venediger, Versuch einer Darlegung der Beziehungen Karls des Grossen zum byzantinischen Reiche. Halle, 1872. Strauss, Beziehungen Karls des Grossen zum griechischen Reiche bis zum Sturz der Kaiserin Irene. Breslau, 1877. Otto Harnack, das karolingische und das byzantinische Reich. Göttingen, 1880.

freundschaftlichen Beziehungen war die Verlobung ihres Sohnes mit Karls gleichfalls unmündiger Tochter Hruotrut. Im Jahre 785 ungefähr schickte Karl eine Gesandtschaft nach Byzanz, welche vermuthlich den Zweck hatte, als Erwiderung auf die griechische Gesandtschaft des Jahres 781 einen conventionellen Verkehr zwischen dem fränkischen und griechischen Hofe zu unterhalten. Die fränkischen Gesandten kehrten in Begleitung der griechischen Gesandten, die den König in Capua aufsuchten, am Anfang des Jahres 787 zurück. In Capua sollte der Heirathsvertrag abgeschlossen werden, jedoch konnte eine Einigung über den abzuschliessenden Vertrag nicht erzielt werden. Die Verhandlungen verliefen fruchtlos. Karl sandte an Irene sein Ultimatum, und diese rüstete sich statt aller Antwort zum Kriege mit den Franken.

Die Kaiserin Irene lud zur Beschickung des allgemeinen Concils, welches sie behufs Erneuerung des Bilderdienstes abzuhalten beschlossen hatte, auch den Papst ein. Das Concil fand thatsächlich unter Assistenz päpstlicher Gesandten im Sommer 787 zu Nicaea statt. Dass auf der von Karl nach Frankfurt berufenen Synode der Bischöfe des ganzen Frankenreichs das Concil von Nicaea als siebentes öcumenisches für ungültig erklärt wurde, habe ich bereits dargelegt. In den karolinischen Büchern ist die Erbitterung des Kaisers gegen den byzantinischen Hof und dessen Anmassungen in die Feder Alkuins geflossen. Das nicaenische Concilium hatte sich in der That eine Menge von Blössen gegeben, weil es statt einer allgemeinen und vernünftigen Begründung Lokalinteressen geltend machte, weil es sich zu Grundsätzen bekannte, die das moralische Gefühl empören mussten. Mit leidenschaftlicher Heftigkeit, die aus seinem persönlichen Hass gegen den byzantinischen Hof hervorging, forderte Karl vom Papste die förmliche Verdammung des Kaisers Constantin und seiner Mutter Irene.*) —

*) Die von Ludwig d. Fr. nach Paris einberufene Synode bahnte allerdings zwischen Konstantinopel und dem fränkischen Hofe einen regen Verkehr an, jedoch blieb derselbe ohne Folgen für die weitere Entwicklung der karolingischen Malerei. Vergl. Simson, Jahrb. d. fränk. Reichs. I. S. 278.

Seit die byzantinische Kunst unserem Verständnisse näher gebracht ist, haben die Anschauungen von ihrer Bedeutung und ihrem Wesen eine förmliche Umwälzung erfahren — die alten Vorurtheile sind geschwunden und eine völlig neue Auffassung hat Platz gegriffen.*)

Die byzantinische Malerei erscheint uns heute als eine Kunst von vollkommener Selbstständigkeit, von regelmässiger Entwicklung und von lebhafter, beredter Ausdrucksfähigkeit. Es ist unläugbar, dass diese höhere Stufe der Entwicklung dem Orient in der Kunst den Vorrang zuweist, aber dieses Zugeständniss schliesst nicht die Folge in sich ein, dass die byzantinische Kunst die Quelle der karolingischen ist.

Wir haben uns allerdings davon überzeugt, dass die junge karolingische Malerei auf ihre Meister hört, wir können verfolgen, wie ihr auf zahlreichen Wegen und Kanälen neue Motive zugeführt werden. Mit dem Gedanken an den ewigen Fluss aller Dinge, dem Weltgesetze, dass überall Werden und Bewegung ist, kann nicht nur die Natur-, sondern auch die Kunstforschung in ihrer Weise Ernst machen.

Doch wenn wir untersuchen, welcher Antheil der byzantinischen Kunst an der Entwicklung der karolingischen Malerei zukommt, so werden wir zu dem Ergebniss gelangen, dass sie einflusslos auf Form und Technik geblieben ist. Die byzantinische Hypothese ist, wie gesagt, das Erbe einer Zeit, welche die byzantinische Kunst nicht kannte: eine befriedigende Begründung der Hypothese ist niemals gegeben worden.

Die politischen Beziehungen zwischen den beiden Reichen hemmten eher den Einfluss, als dass sie ihm den Weg bahnten. Der lernbegierigen Hofkunst musste die byzantinische Malerei verschlossen bleiben: die Stellung der karolinischen Bücher, die Beschlüsse des Frankfurter Conciliums, die scharfen Bestimmungen, welche da und dort zum Ausdruck gelangten, geboten Entsagung, Zurückhaltung von irgend einer Benutzung der byzantinischen Malerwerke.

Man darf, um dies zu widerlegen, nicht auf die Thatsache

---

*) Wir verdanken diesen Wandel der Anschauungen namentlich den Forschungen Kondakoffs und Anton Springers.

verweisen, dass die Libri carolini auch die Antike verdammten Mit dem Alterthum stand Karl und seine Umgebung auf vertrautem Fusse, von ihm hatte er die feste Ueberzeugung gewonnen, dass es in die Entwicklung der höheren geistigen Bildung seines Volkes eingreifen müsse.

Die Erinnerung an die Griechen und ihre Bilder aber rief den glühenden Hass des Kaisers wach, weil der Einfluss seiner Gegner noch zu unmittelbar und gewaltig war, als dass es dem zornerfüllten Karl und seinem gleichgesinnten Freundeskreise möglich gewesen wäre, die byzantinischen Schöpfungen in ruhigem Lichte zu betrachten.

Die junge karolingische Hofkunst durfte es nicht wagen, aus dem byzantinischen Formenschatze zu schöpfen, weil, so lange Karl unversöhnlichen Geistes war, die Werke der Byzantiner in seinen Augen nicht den Stempel der Gültigkeit trugen. *)

Eine innere Verwandtschaft der karolingischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der orientalischen wäre trotzdem nicht unmöglich. Aber von einigen äusserlichen Aehnlichkeiten und gleichartigen Mängeln, die keinen Schluss auf einen inneren Zusammenhang gestatten, abgesehen, lässt sich nur nachweisen, dass die karolingische und byzantinische Kunst ganz verschiedene Wege gingen, dass sie in den Grundzügen der Auffassung des Inhaltes, in der Kompositionsweise und in der Art der technischen Mittel von einander vollständig verschieden sind.

Eine nüchterne und besonnene Kritik wird weder die Entwicklung der karolingischen Malerei aus byzantinischen Einflüssen zu erklären, noch — trotz aller Verschiedenheiten und Gegensätze — die Anklänge an orientalische Kunst abzuläugnen versuchen. Diese Anklänge sind aber gewiss nicht die Folgen einer unmittelbaren Beeinflussung, sondern die Beweise gemeinsamer Abstammung.

Hubert Janitschek **) hat nun in geistvoller Weise darauf hingewiesen, dass die reich dekorirten Bogen, welche die Kanones

*) Theganus versichert allerdings, dass Karl unmittelbar vor seinem Tode die Evangelien mit Griechen und Syrern corrigiert habe.

**) Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885.

in karolingischen Evangeliarien einrahmen, von syrischen Motiven beeinflusst sind. Die Thatsache des Verkehrs der Syrer mit dem Merovinger- und Karolingerreiche ist historisch längst erwiesen. *) Und dem Charakter der karolingischen Kunst entspricht durchaus die Lust zur Aufnahme dekorativer Motive aus dem orientalischen Formenschatze. Janitschek ging aber nicht soweit, daraus zu folgern, die Dekoration der Kanonesbogen sei überhaupt erst durch syrische Handschriften der karolingischen Kunst vermittelt worden. Vielmehr ist dieser Vorgang historisch so zu erklären: die altchristliche Kunst hatte jene einfachen Motive, wie wir sie in den Zwickeln der Handschriften sehen, der karolingischen Kunst überliefert. Der karolingische Künstler, dem es nicht darum zu thun war, einen Kanonesbogen zu copiren, suchte nur Elemente zur Dekoration der Bogen überhaupt. Die Zweckbestimmung derselben war ihm keineswegs dabei die Hauptsache; er verwendete diese Bogen, wo es der Inhalt der Bilderhandschriften eben verlangte. In den syrischen Handschriften aber fand er ähnliche Elemente der Dekoration, nur reicher entwickelt und auf freierer Grundlage. Und diese Anregung wurde von ihm rückhaltlos verwerthet. Weiter aber drang der Einfluss des orientalischen Elementes nicht — wenn man überhaupt von einem Einflusse desselben sprechen will. Doch ich setze mich mit dieser Behauptung in Widerspruch selbst zu den entschiedensten Bekämpfern der byzantinischen Hypothese. Eine karolingische Handschrift, das Drogo-Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek, betrachtet selbst Anton Springer

---

*) Als Guntramn nach Orleans kam, sangen auch die Syrer in ihrer Landessprache sein Lob. Ein syrischer Kaufmann erlangte durch reiche Geschenke den Bischofsstuhl von Paris und besetzte alle kirchlichen Stellen mit Syrern. Andere Beweisstellen hat Bonamy in den Mémoires de l'académie des inscriptions T. XXI. p. 97ff. gesammelt. Darunter ist besonders die Stelle merkwürdig, welche, aus Salvianus entlehnt, von den Schwärmen syrischer Handelsleute spricht: quae maiorem ferme civitatum universarum partem occupaverunt. De Guignes in den genannten Mémoires T. XXXVII. p. 473. Loebell, Gregor von Tours und seine Zeit. 2. Aufl. 1869. S. 159. Scheffer-Boichorst, Zur Geschichte der Syrer im Abendlande in: Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. VI. Bd. S. 521.

als von byzantinischen Einflüssen durchzogen. Er sagt*): »Das Sakramentarium des Drogo ist der einzige karolingische Codex, welcher die Initialen in byzantinischer Weise behandelt. Er gehört offenbar einer andern Familie an, als die übrigen karolingischen Bilderhandschriften.« Die letztere Behauptung ist vollständig richtig und für die Richtigkeit der ersteren spricht scheinbar noch ein anderer Umstand. Die Elfenbeindecke des Drogo-Sakramentarium, von der Carl Schnaase**) glaubt, sie sei eine italienische Arbeit aus dem 6. Jahrhundert, ist von demselben Künstler entworfen, der die Miniaturen ausführte. Die Darstellung der Weihe des Oels ist sowohl als Miniatur im Innern, als auch als Elfenbeinschnitzerei auf der Decke der Handschrift verwendet. Auf dieser Decke findet sich nun auch eine Darstellung der Taufe Christi, welche das sog. »spätere byzantinische Schema« zeigt, nach welchem Christus nackt im Jordan und Johannes etwas höher links von ihm steht. Drei Engel, der vorderste mit dem Trockentuche, beugen sich vor Christus. Der Jordan ist als Flussgott dargestellt.

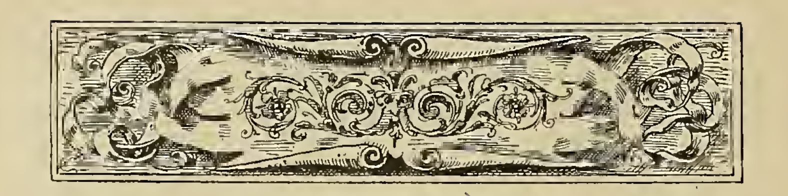
Es handelt sich also darum, die Berechtigung der Annahme byzantinischer Einflüsse auch in den übrigen Darstellungen eingehend zu untersuchen, für die Eigenart der zahlreichen Darstellungen des Drogo-Sakramentarium aber den Nachweis zu erbringen.***)

---

*) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte 1886. I. S. 112.

**) Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. I. Bd. 1869. S. 583.

***) Neuerdings hat Erich Frantz in seiner »Geschichte der christlichen Malerei« 1887, S. 273 ff. den Einfluss der byzantinischen Kunstvorstellungen auf die karolingische Malerei behauptet. Eine Widerlegung unserer Aufstellungen wird man allerdings in diesem Werke vergeblich suchen. Der Verfasser vermeidet jeden Angriff, verzichtet darauf, an die Resultate der bisherigen Forschung kritisch anzuknüpfen, ignoriert vielmehr mit eiserner Consequenz die werthvollsten Errungenschaften der heutigen Kunstwissenschaft — aber er stützt eifrig Hypothese durch Hypothese; nach seiner Anschauung »können« sogar die antiken Motive byzantinischen Manuscripten entlehnt sein!



Die karolingische Wandmalerei.

An zahlreichen Stellen der Libri Carolini wird auf den Gebrauch von Wandmalereien hingewiesen. Das Capitulare Aquense von 807 verlangt von den Sendboten Beachtung des Zustandes auch der Malereien der Kirchen. *) Einhart in seiner Vita und der Mönch von Sankt Gallen (Lib. I. Cap. 30) bezeugen die Vorliebe Karls für den Schmuck der Kirchen. Schriftsteller des karolingischen Zeitalters sprechen von Wandgemälden in Kirchen und Palästen.

Die auf Anregung Karls des Grossen entstandenen Monumente sind sämmtlich untergegangen. Das wichtigste Denkmal soll die Palastkapelle zu Aachen enthalten haben. Eine ungenügende alte Abbildung**) zeigt den thronenden bärtigen Christus, welcher die Rechte

*) Volumus atque praecipimus, ut missi nostri . . . praevidere studeant de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sint in tectis, in macericis, sive in parietibus sive in pavimentis, necnon in pictura etc. Pertz, Mon. Germ. Leg. I. p. 149, Nr. 7. Sickel, Regesten. Acta Caroli Nr. 211. Eine ähnliche Verordnung wurde 809 und 813 erlassen.

**) Zeichnung und Beschreibung der Mosaiken stammt von dem 1686 verstorbenen Propst Vanderlinden. Ciampini, Vetera monimenta II. Taf. 41. Garrucci tav. CCLXXXII. Aus'm Weerth: Kunstdenkmale des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden II. Taf. XXXII. Barb. de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen. 1872.

segnend erhoben hatte und mit der Linken ein Buch hielt. Hinter dem plumpen Thronsessel war die Weltkugel sichtbar. Zu Häupten des Herrn schwebte zu beiden Seiten ein buchtragender Engel. Die grössere Fläche, der Himmel, war mit Sternen übersät. Unten waren die vierundzwanzig Aeltesten dargestellt, welche in stürmischer Ekstase dem Herrn ihre Kronen darboten. *)

Diese Darstellung erinnert sowohl in der ganzen Anordnung als in den Einzelmotiven an Ravennatische Mosaiken und an die zu S. Lorenzo ausser den Mauern in Rom.

Hubert Janitschek **) hat darauf hingewiesen, dass Einhart in seiner Lebensbeschreibung Karls wohl des Münsters gedenkt, nicht aber des bildnerischen Schmuckes. Er hat auf die schlechtbeleumundete Quelle, aus welcher die Nachricht des Schmuckes der Palastkapelle geschöpft wurde, das Augenmerk gelenkt und schliesslich auf Grund einer ganz unverdächtigen Mittheilung eines Mönches des Klosters St. Jakob in Lüttich den kaum anfechtbaren Beweis erbracht, dass die Malereien aus der Zeit Ottos III. stammen.

Dieser überraschende Nachweis hat einige Verwirrung in die Reihen derer gebracht, welche auf weiteren Wanderungen auch das Gebiet karolingischer Kunstthätigkeit streiften: soweit sich diese Wirkung in dem Bedenken äussert, von dem Resultate der Forschung Janitscheks überhaupt Kenntniss zu nehmen, kann ich stillschweigend darüber hinweggehen; nur eine berichtigende Notiz am Schlusse von Dohme's »Geschichte der deutschen Baukunst« bedarf einer näheren Würdigung. Sie lautet wörtlich: »Untersuchungen im Innern der Kirche haben sicher festgestellt, dass dieselbe auf Mosaizirung ursprünglich nicht berechnet gewesen, mit alleiniger Ausnahme etwa der Fensterlaibungen. ***) Die von

*) Als vor einigen Jahren die ursprünglichen Mauerflächen blossgelegt wurden, fanden sich auf den Gewölbeoberflächen der Kuppel Reste von Zeichnungen in brauner Farbe, die sich auf diese Darstellung bezogen. Die Zeichnungen scheinen, nach einer Mittheilung des Architekten C. Rhoen, als Vorbilder für die Mosaikarbeiter gedient zu haben.

**) Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885, S. 21.

***) Man sollte doch glauben, dass der Umstand, dass die Fensterlaibungen mit Mosaiken geziert waren, das ehemalige Bestehen von solchen in dem Tambour der Kuppel zur Voraussetzung haben muss.

Ciampini beigebrachten Abbildungen des Aachener Kuppelmosaiks sind also apokryph.«

Diese Mittheilung scheint den einen Theil der Aufstellung Janitscheks bis ins Einzelne verfolgen zu wollen.

Dass die Kuppel ursprünglich zur Mosaicirung oder Bemalung bestimmt gewesen ist, erhellt hier aus der auf Mosaicirung der Fensterlaibungen berechneten Anlage der Pfalzkapelle, und dass sie später bemalt wurde, geht aus den herangezogenen schriftlichen Quellen hervor. Es ist übrigens noch ein älteres Zeugniss als das Ciampinis vorhanden, welches auf die Mosaicirung der Kuppel hinweist. Wir meinen die Erwähnung der Mosaik der Palastkapelle durch P. a Beeck,* welche aus dem Jahre 1620 stammt.**

Können auch die Mosaiken des Aachener Münsters nicht als Monumente aus der Zeit Karls des Grossen in Betracht kommen, so schliesst das nicht aus, dass unter Karl zahlreiche Wandmalereien in Kirchen entstanden sind. Die kleine Kirche zu Germigny les Prés (Loiret) bewahrte ein Mosaik, nach inschriftlichem Zeugniss durch den Abt Theodulf 806 gestiftet. Es zeigte die Bundeslade mit der darauf liegenden heiligen Schrift, von Cherubim bewacht. Die Hand Gottes ragte aus den Wolken herab. Auf diese Darstellung sind offenbar altchristliche Motive von beeinflussender Wirkung gewesen.*** Das grosse Apsismosaik in S. Ambrogio zu Mailand ist etwas später, um 830, entstanden. In der Mitte thront Christus, an seiner Seite stehen die Heiligen Gervasius und Protasius. Ueber denselben schweben die Erzengel Michael und Gabriel, Kronen in den Händen haltend. Die Städte Mailand und Tours sind zu beiden Seiten durch reiche Kuppelkirchen angedeutet. In den offenen Thoren dieser Kirchen wird die Gestalt des hl. Ambrosius sichtbar, wie er hier das hl. Messopfer darbringt, dort an der Bahre des hl. Martinus die geistlichen Funktionen verrichtet. Wir ziehen dieses Werk in den Kreis unserer Betrachtung, weil es am ersten geeignet sein dürfte, uns einen

* Aquisgranum. Uebersetzung von Käntzeler.

** C. Rhoen in der »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.« 1886. S. [illegible]

*** A. Lenoir, Archit. monastique. I. p. 144. 145.

Begriff von der technischen Schulung und der Auffassungsweise karolingischer Wandmalerei zu geben.*)

Die metrischen Inschriften oder tituli aus der karolingischen Periode, welche uns in Handschriften überliefert sind, besitzen bekanntlich eine hervorragende kunsthistorische Bedeutung. Diese erklärenden Unterschriften gewähren uns namentlich auch für den Untergang der Wandgemälde einigen Ersatz. Vier Tituli des Bischofs Bernowin von Clermont), dessen Lebenszeit nicht genau zu bestimmen ist und etwa in das erste Viertel des 9. Jahrhunderts fällt, können wohl mit Recht auf Wandgemälde bezogen werden. Sie dienten als Unterschriften zu Bildern, mit welchen er eine unter Beihülfe Karls errichtete Kirche schmückte**). Die Bilder stellten die Verkündigung, die Geburt des Herrn, die Kreuzigung und Himmelfahrt dar.

Versus de adnunciacione.

Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
Inquid: »Amica dei, virgo tonantis, ave«.
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria;
Joseph in obsequio gratus utrique comes.
Et domini reddit mater praecelsa futura:
»Sic mihi fiat«, aiens, »pareo namque libens«.
Propitius nobis, petimus, jam parce redemptis,
Pro quibus es factus rex, homo, jure deus.

De nativitate.

Hic natus passus surgens scandensque redemptor
Cardine quadrato colitur, quo vertitur orbis.
Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum,
Auster surgentem, septentrio ad ethera vectum.

De passione.

Hic pia pacifici memoratur passio Christi,
Quam modico carnis tempore parte tulit.

*) du Sommerard, L'art au moyen âge. Album, serie IX, pl. 18.
**) Dümmler, Poetarum Latinorum medii aevi tom. I pars prior p. 413.

O veneranda nimis mors est, qua vita redemptis
Redditur et sanctis proemia larga parat.
Mors igitur mortis crux Christi jure colenda est,
Qua dempsit mundo crimina cuncta deus.

Versus de ascensione.

Hic pia surgentis veneranda est gloria Christi,
Qui cum patre simul regnat ubique deus.
Qui ter discipulis uno sub limine solis
Apparuit gaudens, gaudia magna dedit.
Tu quoque gaudebis, lector, qui talia credis,
Si caritate fidem spemque tenere velis.

Auf ein grösseres vermuthlich in der Apsis einer Kirche gemaltes Bild dichtete Alkuin den folgenden titulus:

Hac sedet arce deus judex, genitoris imago,
Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes;
Hic inter cherubim volitant arcana tonantis;
Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,
Aeterna in manibus portantes luce lucernas. *)

Eine andere Inschrift Alkuins kann wohl auf das Bild des hl. Christophorus am Eingange einer Kirche bezogen werden:

Martinus praesul toto venerabilis orbe,
Brictius et famulus Christi, pius atque sacerdos,
Christophorusque pius colitur hac martyr in aula:
Hi templi ingressum precibus tueantur ab hoste. **)

Für die Darstellung des Martyriums des hl. Stephanus und Laurentius als Wandmalerei verfasste Alkuin folgenden titulus: ***)

En, Stephanus lapides suffert, Laurentius ignes,
Perque iter angustum regna beata petunt.
Jure micat rutilo levitarum aula colore,
Quos vitae ad palmam mors pretiosa vocat.

---

*) Dümmler a. a. O. S. 330.
**) Dümmler a. a. O. S. 342.
***) Dümmler a. a. O. S. 345.

Im Palaste zu Aachen sollen die sieben freien Künste dargestellt gewesen sein. Der Bischof Theodulf von Orleans *) hat in einem Gedichte ein solches Gemälde beschrieben: Auf einem Weltkreise erhob sich ein Baum mit Blättern und Früchten, dessen Wipfel bis an die Sterne reichten. An diesen Baum schlossen sich die sieben freien Künste: an der Wurzel sass die Grammatik, mit Krone auf dem Haupte, Peitsche und Schwert in den Händen. Auf einem rechts ausgehenden Aste befanden sich die Rhetorik und Dialektik, auf einem Aste zur Linken die vier Kardinaltugenden. Die Arithmetik hielt den Baum umfangen. Auf zwei Aesten, welche oberhalb aus dem ersten hervorgingen, stand die Musik und Geometrie, während an den zwischen ihnen aufsteigenden mittleren Stamm die Astronomie sich hielt. Diese Gestalten, zu welchen sich noch die Weisheit nebst der Logik, Ethik und Physik gesellten, werden im Verhältniss zu einander näher beschrieben.

Andere tituli Theodulfs **) behandeln die verschiedenen Künste einzeln, eine Anordnung, welche darauf schliessen lässt, dass sie auch als personifizirte Darstellungen einzeln in Anwendung kamen.

Die Darstellung der sieben freien Künste ist dem karolingischen Zeitalter überhaupt geläufig gewesen: Hibernicus exul dichtete eine ähnliche Inschrift, welche vielleicht für die Darstellungen in der von dem Abte Fardulf aus Dankbarkeit für Karl den Grossen erbauten Pfalz bestimmt war. ***)

Ein anderes bereits erwähntes Gedicht Theodulfs beschreibt eine bildliche Darstellung der Erdsphäre, welche Theodulf hatte anfertigen lassen, um bei Tische den Gedanken und Gesprächen der Gäste

---

*) Theodulf, ein Gothe, war jedenfalls jünger als Alkuin. Die Zuneigung, welche Karl für ihn fühlte, vererbte sich anfänglich auch auf Ludwig den Frommen, allein Theodulfs Betheiligung an der Verschwörung des Königs Bernhard von Italien wurde durch die Verbannung nach Angers bestraft. Kurze Zeit nachdem er die Gnade des Kaisers wieder erlangt hatte, starb er 821. Bericht der phil. hist. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878. Dümmler a. a. O. S. 544.

**) Dümmler a. a. O. S. 629.

***) Dümmler a. a. O. S. 408. Vergl. W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I. Bd. S. 125. Anm. 4. (Dungal v. St. Denis.)

die Richtung auf Edleres und Würdigeres, als die gewöhnlichen Tischgespräche es sind, zu geben. Wir erhalten damit offenbar eine Beschreibung des dekorativen Schmuckes des Speisesaals des Klosters. Das Gemälde stellte den Erdkreis dar, den die Amphitrite umschloss, alle Ströme verschlingend. Mit aufgeblasenen Backen umgaben ihn die vier Winde. In dem Rund erschien die Erde in Gestalt der Kybele, einen Knaben an der Brust tragend. Neben ihr stand ein Korb mit Früchten, die Thurmkrone trug sie auf ihrem Haupte, eine Schlange im Busen, in der Hand einen Schlüssel, Cymbeln und Waffen. Vor ihr standen Hähne, Schafe, unterwürfige Löwen; ein Wagen mit einem leeren Sitz stand ihr zu Gebote.

Totius orbis adest breviter depicta figura,
Rem magnam in parvo corpore nosse dabit.
Hic Amphitrite terrarum margine longo
Brachia protendit flumina cuncta vorans.
Inflatis buccis discordes undique fratres,
Insistunt orbi, sunt sua cuique loca.*)

Es ist klar, dass sich Theodulf bei der Anordnung dieses Gemäldes durchaus von antiken Eindrücken leiten liess. Aber neben solchen lehrhaften Allegoriedarstellungen, die offenbar in der karolingischen Kunst nicht selten waren, treten auch historische Gemälde auf. So in Aachen, wo neben den sieben freien Künsten angeblich auch die spanischen Kriege Karls dargestellt waren. Es ist nicht absolut unmöglich, dass sich die Malerei unter Karl dem Grossen an derartigen grossen Historienbildern versucht hat, aber es entspricht den thatsächlichen Verhältnissen weit mehr anzunehmen, dass diese Wandmalereien aus der Zeit Ludwigs des Frommen stammen. Auch der grosse Bildercyklus zu Ingelheim ist erst unter Ludwig dem Frommen entstanden. Ermoldus Nigellus ist der Erste, welcher der künstlerischen Ausschmückung der Kirche und des Palastes zu Ingelheim in seinem Lobgedichte auf Ludwig den Frommen gedenkt.**) Er schildert — offenbar aus

---

*) Vergl. S. 36. Dümmler a. a. O. I. 548.

**) Ermoldi Nigelli carmen, Lib. IV. v. 181—282. Dümmler a. a. O. II. 63 ff. Ermold, ein Aquitane, Günstling des Königs Pipin. Wegen seines

eigener Anschauung — wie die Kirche auf der linken Wand mit Geschichten aus dem alten Testamente geschmückt ist, mit der Darstellung der ersten Menschen im Paradiese, dem Sündenfall und der Scham vor dem Herrn, Adam als Ackermann und dem Brudermord, der Sündfluth, Abraham, Joseph in Aegypten, dem Auszug aus Aegypten, Moses auf dem Berge Sinai und den Wundern in der Wüste, der Reihe der Propheten und Könige, Davids Thaten, Salomons Tempelbau, den Führern des Volkes und den bedeutendsten Priestern und Vornehmen. Die rechte Wand zeigte Begebenheiten aus dem neuen Testamente: die Verkündigung Mariä, die Geburt des Herrn, die Anbetung der Hirten, die drei Weisen, den Kindermord zu Bethlehem, die Flucht nach Aegypten, Christus bei seinen Eltern, die Taufe, die Versuchung, die Krankenheilung, die Todtenerweckung, die Teufelaustreibung, den Verrath des Judas, den Tod Christi, die Erscheinung des Herrn und die Himmelfahrt.

His est aula dei picturis arte referta,
Pleniter artifici rite polita manu.
Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum.

Die Gemälde in der Pfalz boten Darstellungen weltlichen Inhalts. Auf der linken Saalwand waren die Thaten und Schicksale von fünf Königen oder Helden berühmter Reiche des Alterthums geschildert: die Kriege des Ninus, welche die Assyrische Weltmonarchie begründeten, die thörichte Rache, welche Cyrus an dem Flusse Gyades nahm, als eines der heiligen Rosse in demselben ertrank, Tomyris, das Haupt des Cyrus in den mit Blut gefüllten Schlauch tauchend, Phalaris, der den Erzgiesser Perillus in seinem ehernen Stier verbrennen liess, die Gründung Roms und die Ermordung des Remus, Hannibal, welcher in der Schlacht in den Sümpfen Etruriens das Auge verliert, die Siege Alexanders des Grossen.

---

schädlichen Einflusses auf denselben wurde er von Kaiser Ludwig nach Strassburg verbannt. Der Codex der Wiener Hofbibliothek enthält die vier Bücher zum Preise Ludwigs fast vollständig. Eine auf der Ausgabe von Pertz beruhende Uebersetzung stammt von Pfund. (Berlin 1856.)

Die zweite Abtheilung des Cyklus eröffnete die Gründung des Hauptsitzes des Römisch-christlichen Reiches durch Constantin den Grossen. Dann folgten die Grossthaten des Kaisers Theodosius, der siegreiche Feldzug des Karl Martell gegen die Friesen, die Eroberung Aquitaniens durch Pipin, endlich die Kaiserkrönung Karls und seine Unterjochung der Sachsen.

Die Anordnung dieses Bildercyklus ist ohne Zweifel von dem Werke des Paulus Orosius beeinflusst. Bock*) hat überzeugend nachgewiesen, dass wir in diesem Werke die nähere Quelle besitzen, welche den Stoff für einen Theil der bildlichen Darstellungen lieferte.

In diesem umfangreichen weltgeschichtlichen Compendium gelangt die zweifache Richtung der karolingischen Kunst zum Ausdruck: die religiöse und die weltliche. Die antike und die altchristliche Ueberlieferung schmolzen offenbar zusammen in diesem breitangelegten Werke, das schon in Hinsicht auf die fein durchdachte Komposition als die glänzendste Leistung karolingischer Malerei bezeichnet werden darf. Die Verherrlichung der gewaltigen Persönlichkeit Karls des Grossen, in welche dieser volltönende Bildercyklus ausklingt, ist ohne Zweifel einem tiefernsten Gemüthe entsprungen, das der Thatkraft des grössten Helden des karolingischen Stammes zur Erinnerung und Nachahmung der Lebenden ein stolzes Denkmal setzen wollte. Ihm engverwandt, in demselben Geiste gedacht und von derselben Eigenart war offenbar auch die künstlerische Verherrlichung der Thaten Karls in Spanien.

So sehen wir, wie unter Ludwig dem Frommen die Wandmalerei die höchste Stufe ihrer Entwicklung erreicht. Im Dienste der Religion hat sich die künstlerische Wirksamkeit die Freiheit der Gedanken bewahrt. Die lange Zeit fast unüberwindliche Scheu vor der Darstellung weltlicher Gegenstände ist einer freudigen Pflege auch der profanen Malerei gewichen. Es ist ein unverkennbares Merkmal der Wandlung, welche sich nun vollzieht, dass uns Malernamen entgegentreten. Die Gesta Abb.

*) Niederrheinisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst. Bonn 1844. S. 241 ff.

Font.*) erzählen von dem Refektorium zu Fontanelle, es sei von der Hand eines trefflichen Malers Madalulfus aus Cambrai mit Malereien geschmückt worden. Und aus Fulda berichtet der Mönch Candidus — Bruun — in dem Leben des dritten Abtes Eigil, richtiger Aigil, (817—822) von dessen Bauten, wie er die Klosterkirche wiederherstellte und die Apsis derselben über dem Grabe des heiligen Bonifaz mit eigner Hand mit Gemälden schmückte:

Absida quam super exstructa namque imminet ingens
Quamque egomet quondam hac Christi nutritus in aula
Presbyter et monachus Bruun vilisque magister
Depinxi ingenio tenui parvaque Minerva
Formans expressi varios ferrugine vultus.**)

Die Verse, welche Hrabanus Maurus, der Schüler Alkuins und Lehrer Walahfrids in Fulda auf Gemälde dichtete, weisen meist auf Darstellungen des gekreuzigten oder des auferstandenen Heilandes hin: Versus in tabula inter Seraphin posita.

Hic deus est Christus dominus qui regnat ubique,
Et cruce confixus noxia vincla rupit.***)

Auf dieselbe Bestimmung, als Unterschrift eines Gemäldes zu dienen, deuten unmittelbar die Verse »In capella Mauri« hin:

Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora,
Cujus imago super picta colore micat.†)

Auf eine typologische Anordnung der Bilder weist der titulus des Hrabanus: in eadem capella de figuris:

Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,
Quae lex significat, et quae hagiographa figurat,
Psallite vos, pueri laeti, et benedicite Christo,
Ipse dabit vobis praemia laeta polo.††)

Hier kann vielleicht auch der Hinweis auf eine Inschrift des

*) Pertz, Mon. Script. tom. II c. 17. p. 296. 297.
**) Dümmler a. a. O. tom. II. 112.
***) Dümmler a. a. O. tom. II. 220.
†) Dümmler a. a. O. tom. II. 222.
††) Dümmler a. a. O. tom. II. 222.

Hrabanus angereiht werden, welche eine Malerei, ein Bild Christi, erläutert, das zwischen den Gestalten des Petrus und Paulus, der Maria und des Erzengels Michael auf dem Boden eines Reliquienkastens dargestellt war:

En arca haec claustro custodit maxime capsam,
Quae salvatoris pollet honore pio.
Virginis hic matris conduntur munera sacra,
Quae dominum mundi edidit ex utero.
Martinus praesul, simul hic Sabaque eremita,
Princeps et Petrus, pariter martyrque Emerammus.
En Jesu Christi picta consistit imago,
In capsae gremio quattuor et procerum.
Petrus cum Paulo, sanctissima virgo Maria,
Et Michael princeps recte tenent latera.
Hoc opus, hoc etenim jussu confecit Isanbert,
Hoc Rodulph pictor arte manuque dedit.
Ambobus Christus regna tu redde polorum;
Hoc, omnes sancti, poscite vos precibus.*)

Ein Titulus des Florus Lugdunensis, eines jüngeren Zeitgenossen Hrabans, bezieht sich auf ein Apsidenbild, welches Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, die Apostel, Johannes den Täufer, die vier Paradiesflüsse und das himmlische Jerusalem mit dem Lamme zeigt.

Martyribus subter venerabilis emicat aula,
Martyribus supra Christus rex praesidet altus.
Circumstant miris animalia mystica formis,
Nocte dieque ymnis trinum inclamantia numen.
Adstat apostolicus pariter chorus ore corusco,
Cum Christo adveniet certo qui tempore judex.
Vivaque Hierusales, agno inlustrante refulgens,
Quattuor uno agitat paradisi flumina fonte.
Pignoribus sacris clarus baptista Johannes
Altare inlustrat, poscentia pectora purgat.**)

*) Dümmler a. a. O. II. 226.
**) Dümmler a. a. O. II. S. 548.

An Berichten über künstlerische Unternehmungen aus St. Gallen fehlt es nicht. Der hochverdiente Abt Grimald (841—872) liess, wie sein Nachfolger Hartmut, die Kirche des heil. Gallus mit goldglänzenden Malereien ausstatten. Unter ihm wurde auch die Othmarkapelle mit Gemälden geschmückt und zwar durch Mönche, welche eigens aus dem Kloster Reichenau berufen wurden: *)

Aula palatinis perfecta est ista magistris
Insula pictores transmiserat augia claros.

Angeblich waren die göttliche Weisheit (sophia), die sieben Weltweisen und Heilige vereinigt dargestellt. Obwohl sich die Darstellung der Sophia in einer frühkarolingischen Bibel nachweisen lässt, dürften unter der angegebenen Bezeichnung doch eher Maria und die Propheten zu verstehen sein.

Die Carmina Sangallensia enthalten denkwürdige Versus de euangelio ad picturam, die ausführliche Angabe des bildlichen Schmuckes der Wände einer Kirche. Der rechten Chorseite waren folgende Darstellungen gewidmet:

Angelus ecce seni promittit munera nati,
Quem populus trepidans foris expectabat et orans.
Concipit en verbo prolem castissima virgo,
Angelus hic sponsam Joseph commendat alendam.
Hic genitrix domini meat Elisabethque salutat,
Utque deo exultet Johannem spiritus implet.
Zacharias suboli nomen posuere propinqui,
Sed mage Johannes certant vocitare parentes.
Nunciat angelicus Christum pastoribus ymnus:
In stabulo dominum celebrant en omnia parvum.
Ecce magi solio praesentant munera vero,
In somnis moniti faciem fugere tyranni.
Sistitur hic domino Jesus cum munere jusso,
Mox ipsum dominum didicerunt corda piorum.
Partibus Aegypti differtur passio Christi,

*) Jod. Metzler bei Canisius, Lect. ant. V. 783, Joach. von Watt, Histor. Schriften I, 164—66. Migne a. a. O. CXXVI, 989. Cod. St. Galli 397 p. 50. s. IX. Ratperts Casus S. Galli c. 28 (ed. Meyer v. Knonau) p. 51.

Quem simulacra tremunt et cara habitacula linquunt.
Praecipit Herodes natos cruciare recentes,
Milia lactantum tendunt laetantia caelum.
En senibus pótior reperitur pusio doctor,
Qui tamen imperium dignatur ferre parentum.

Die rechte Wand des Mittelschiffes (statio populi) wird so geschildert:

Baptizat dominum servi devotio summum,
Praedicat hunc genitor, invisit spiritus unctor.
Daemonis en fraudes Christus contemnit inanes,
Eius cunctimodas ducens ut stercora pompas.
Demonstrat placidum Johannes nutibus agnum,
Andreas sequitur, fratri comperta profatur.
Imperat os vitreum post se properare Philippum,
Nathanahel spissa qui mox subducit ab umbra.
Testibus hisce novum fecit de flumine signum,
Convivis latices in vitea pocula vertens.
Retia germani linquunt in nomine Christi,
Mox alii lacrimas spernunt cum nave paternas.
Omnipotens medicus hominum miserator et unus
Omnimodis pressos jussit discedere sanos.
Spiritibus diris hominum de corpore pulsis
Das pecorum furiare greges, justissime judex.
En verbum domini curat medicamine verbi,
Praecipit et sanum proprium portare grabattum.
Principis ut natam sanet vel suscitet, ibat,
Furatur mulier sacra de veste salutem.
Reddidit en stupidae dominus sua munia dextrae,
Consilium stolidi faciunt de sanguine Christi.
Unicus en viduae redivivus redditur orbae,
Ingeminant plebes: »O vere, magne prophetes.«
Saltatrix petiit caput, innocuumque recepit,
Lictores fluvidum linquunt in carcere truncum.
Panibus ex quinis et piscibus haud mage binis,
En hominum large saturantur milia quinque.
Christus aquae fluctu pressit vestigia gressu,

At fidei dubium mergunt vada turgida Petrum.
Ydropicum tangente manu, quae cuncta creavit,
Pallidus humor abit, facies et laeta rubescit.
Ecce decem mundans templo se ferre jubebat,
Unus regreditur grates persolvere Jesu.
Contentus pueros deus est benedicere parvos
Talibus atque sui promittit gaudia regni.
Hic scribae domino sistunt in crimine captam,
Quam placidus censor damnatis solvit eisdem.
Ex limo reparat quicquid natura negabat,
Qui luteum primo totum plasmaverat Adam. *)

Die gegenüberstehende linke Wand zeigte die Darstellung der Passion:

Esse sibi patrem domino tractante tonantem
Plebs furibunda pium certat lapidare magistrum.
Mortue quatriduo, foetens et corpore toto,
Lazare surge, veni, te morti tollo rapaci.
Funeris obsequium mulier praevenit amicum,
Dum caput atque pedes nardo perfudit honora.
Mansuetum regem plebes devota frequentat
Frondea cum festis praeiens comitansque choreis.
En urbis miserae dignatur flere ruinas,
Quae manibus crudis ipsum discerpere gestit.
Hic sub carne latens deitas per signa patescit,
Dum turbas patria flagro proturbat ab aula.
En ficum viridem sterilem remanere jubebat,
Quod sibi jejuno fructum praebere negabat.
Agricolae servos caedentes vulnere saevo
Post natum domini satagunt hic mittere morti.
Gentiles dominum cupiunt jam cernere Christum,
Discipulos idem mortem perferre docebat.
Ecce sacerdotum primi populique nefandi
Infidum famulum censu corrumpere gaudent. **)

---

*) Dümmler, a. a. O. II. 480.
**) Dümmler, a. a. O. II. 482.

Für die Eingangsseite der Kirche (in fronte occidentali) war folgender Bilderschmuck in Aussicht genommen:

Ecce tubae crepitant quae mortis jura resignant,
Crux micat in caelis, nubes praecedit et ignis.
Hic resident summi Christo cum judice sancti,
Justificare pios, baratro damnare malignos.**)

Der Bilderkreis, welchen die leider nicht vollständig erhaltenen Sangallenser Verse schildern, lässt ebenso wie der Ingelheimer die typologische Auffassung erkennen. War er, woran ich nach der Fassung der erklärenden Verse nicht zweifle, zur Ausführung gekommen, so bildete er das zweitbedeutendste Denkmal karolingischer Malerei, von dem wir Kunde haben. An eine solche Entfaltung der Erzählung des Lebens Jesu hatte sich bisher die Malerei nicht gewagt. Wohl führen die Gemälde zu Ingelheim die Schöpfung des Menschen bis zu seiner Erlösung vor Augen, bedeutsame Scenen aus den heiligen Büchern, die Gründer und Wohlthäter der Kirche, — breiter und ausführlicher, aber auch inhaltlich abgeschlossener und deshalb mächtiger in der Wirkung erscheint der Bilderkreis in der Schilderung der Sangallenser Verse. Die leitende Idee galt der Verherrlichung Christi, der ausführlichen Schilderung seiner Lebens- und Leidensgeschichte. Die scheue Zurückhaltung, welche die Malerei bis jetzt Scenen aus der Lebensgeschichte Christi gegenüber bewahrte, war einer freien, lebenswarmen Auffassung gewichen, die ohne Zweifel auch die Begebenheiten glaubwürdig und von innen belebt darzustellen bemüht war, soweit die Rohheit und Flüchtigkeit der Technik dies gestattete.

Ueber das Herstellungsverfahren der karolingischen Wandmalereien können natürlich nur Ansichten geäussert werden, deren sichere Begründung bei dem gänzlichen Mangel der Denkmäler unmöglich ist. Doch steht ja fest, dass die Behandlung al secco im frühen Mittelalter häufig Anwendung gefunden hat. Die Contouren der Zeichnung, gewöhnlich mit rothbrauner oder schwarzer Farbe fixirte Umrisse, wurden, nachdem der Hintergrund

**) Dümmler, a. a. O. II. 481, 482.

einfarbig angelegt war, mit den Lokaltönen ausgefüllt, die Schatten angedeutet und die Lichter aufgesetzt. Ein solches Bild wirkte flach wie ein gemalter Teppich und war darum zur Wanddekoration vorzüglich geeignet. Der Ort der Handlung wurde nur angedeutet, auch die Figuren wurden eigentlich nur skizzirt. Die karolingischen Wandmalereien waren ohne Zweifel in dieser Art des Teppichstils ausgeführt und erfüllten in der That die Aufgabe, welche der Wandmalerei Papst Gregor*) und nach ihm die karolinischen Bücher zugewiesen hatten: für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Schrift zu bieten — nescientibus vero pro ejusdem pietatis doctrina pictae vel fictae.**) Der Lehrzweck erscheint den Wandmalereien des karolingischen Zeitalters deutlich aufgeprägt. Neben der wachsenden Freude am Bilderschmucke, welcher zur Erhöhung des feierlichen Eindruckes bedeutsamer Stätten diente, hat diese grossen Werke, in denen sich Gedankenfolgen in einer Folge von Bildern aussprechen konnten, der durch den Inhalt der Gemälde bekundete Zweck geschaffen, das Volk zu belehren und zu erbauen.

---

*) Vgl. Anmerkung S. 23.

**) Aus dem von der Pariser Versammlung 825 entworfenen Schreiben des Papstes an die Griechen. (Mansi I. 463 ff.)



Die karolingische Miniaturmalerei.

Karl der Grosse weckte im Frankenreiche ein neues wissenschaftliches Leben. Sein Machtwort wand den Mönchen die Werkzeuge der Feldarbeit aus den Händen, um ihnen dafür die Feder in die Hand zu geben und ihnen, wie Alkuin sagt, begreiflich zu machen, dass das Abschreiben von Büchern um so viel verdienstlicher sei, als der Weinbau, um wie viel mehr jenes den Geist erhebt, als dieses.

Man verlangte jetzt von der geistlichen Brüderschaft mehr, als die Wildniss der Wälder zu lichten, den Boden mit Getreide, die Anhöhen mit Reben zu bepflanzen.

Die Fehlerhaftigkeit der kirchlichen Bücher erregte vor Allem Anstoss bei dem Kaiser. Schon in einem Capitulare von ca. 782 finden wir die Anfänge der Bestrebungen Karls, einen von Fehlern gesäuberten Bibeltext herzustellen.*) Durch sein Aachener Capitulare von 789 cap. 71 verordnete er Abhülfe des Uebelstandes, bestimmte die Forderungen, welche an das Alter, den Fleiss und die Sorgfalt des Abschreibers gestellt werden müssen, damit die gottesdienstlichen Bücher nicht durch grobe Fehler entstellt werden.

---

*) Pertz, M. G., Legum. Tom. I. pag. 44. Sickel, Regesten. Acta Caroli N. 98 (782—786).

Das kritische Streben der karolingischen Zeit äussert sich an zahlreichen Stellen.*) Es ist kein geringes Verdienst Alkuins, dass er Genauigkeit im Abschreiben der Bücher durch sein Beispiel empfahl und durch seine Anweisungen möglich machte. Die wichtigste der von Alkuin unternommenen Textreinigungsarbeiten war ohne Zweifel jene, welche sich auf den Text der lateinischen Bibel bezog.**)

In einem Briefe an den Kaiser***) bittet Alkuin denselben, einige seiner Schüler nach England senden zu dürfen, um in York von vorzüglichen Unterrichtsschriften, die er während seines Aufenthaltes daselbst benutzen konnte, Abschriften für das Kloster in Tours anfertigen zu lassen, damit, wie er sich ausdrückt, diese unschätzbaren Früchte der Weisheit nach Frankreich verpflanzt, im Garten von Tours ebenso blühen möchten, wie zu York.

Zu der neu auflebenden Kritik des Textes gesellte sich die Pflege der Handschrift. Das erwachte Schönheitsgefühl wendete sich ab von den verwilderten Schriftzügen. Es ist ein ächt künstlerischer Zug, dass das Bedürfniss nach harmonischen Formen die Entwicklung der Schrift leitet, das Bedürfniss, auch das Auge zu befriedigen, diese Reform herbeiführt. Am Hofe wurde die Schreibekunst fleissig geübt; in St. Wandrille errichtete 787 Abt Gervold eine Schreibschule, wie sie schon an vielen Orten bestand. Von höchster Bedeutung aber war die Schule von Tours, welcher von 796—804 Alkuin vorgestanden hat. †) Ist auch aus dieser Zeit kein aus Tours hervorgegangenes Manuscript erhalten, so lässt sich doch für die nächste Folgezeit eine Anzahl von Handschriften nachweisen, welche in Tours entstanden sind.

---

*) Wenn Theganus v. Hludov. c. 7 Scr. II, 592 sagt, Karl habe die ganze Zeit nach dem Abschied von Ludwig »nur« mit Beten und Almosen und mit der Richtigstellung von Handschriften verbracht, so entspricht dies allerdings nicht genau den historischen Thatsachen, aber unzweifelhaft ist, dass Karl noch an dem Tage vor seinem Tod an Richtigstellung der vier Texte der Evangelien gearbeitet hat.

**) Samuel Berger, De l'histoire de la Vulgate en France. Paris 1887.

***) Ep. 78. (Frob. 38; Migne 43).

†) L. Delisle, Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IXe siècle Paris 1885. (Ext. des Mém. de l'Acad. des Inscr. XXXII, 1.)

Die planmässige Herstellung der alten Schrift führte dazu, dass man sich sorgfältig gute alte Muster verschaffte. So hatte Lupus, Abt von Ferrières, gehört, dass der Königliche Schreiber Bertcaudus die Formen der alten Kapitalbuchstaben besass und bat sich dieselben von Einhart aus. *)

Neben der Arbeit für den täglichen Gebrauch war die Richtung der Zeit ganz besonders der Herstellung von Prachtwerken günstig. Die Prachtschrift gewann einen neuen Aufschwung. Purpurnes Pergament, Gold und Silber, Kapitalschrift, nach den besten Inschriften mit grösster Sorgfalt copiert, verschiedene Uncialformen, dazu Ornamente und Bilder, vereinigten sich nicht selten, um diese Kunstwerke mit feinem Geschmacke herzustellen. **) —

Mit Bildern geschmückte Handschriften finden in den karolinischen Büchern Erwähnung. Es handelt sich um einen Codex, aus dem von den Bilderfeinden zwei Blätter ausgerissen wurden. Nam dum nullus recipiendorum codicum vel tenuiter imagines adorare percenseat, in pluribus tamen illarum mentio quodammodo sit. Qui si omnes in quibus illarum mentio sit, comburendi sunt, multa prorsus scripturarum instrumenta peribunt. (Lib. IV. Cap. 8.)

Auch der Schmuck der Einbanddecken wird bei diesem Anlasse in Betracht gezogen. In eo denique libro, in quo duo folia ob quamdam imaginum mentionem in eorum priore synodo, quae ob abolendas imagines gesta est, praecisa fuerant, habebantur in tabulis argenteis quaedam imagines sicut in vasculis sive in pluribus rebus haberi solent, quas in secunda eorum synodo quae pro adorandis imaginibus aggregata est, mox ut Leontius a Secreta conspexit, magnum se sui erroris emolumentum invenisse putavit, eosque insignis fuisse dementiae judicavit, a quibus in eodem libro ubi imagines erant, ob imaginum

*) Du Chesne II. Servati Lupi Opera ed. Balazius, Par. 1664, Antv. 1710.

**) Bastard, Peintures et ornaments des Manuscrits, classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le 4e siècle jusqu' à la fin du 16e. Vgl. dazu L. Delisle in der Bibl. de l'école des chartes Bd. 43 u. W. Wattenbach im Neuen Archiv für Geschichte VIII. S. 449—469.

mentionem duo folia abscissa fuisse cognovit. (Lib. IV. Cap. 9.) Und auf diese Weise sei dasselbe Buch in verschiedenen Zeiträumen durch verschiedene Zufälle sowohl wegen der Erwähnung der Bilder verdorben als wegen der Bilder auf den Silbertafeln angebetet worden. Von jenen habe es die Vernichtung der Blätter ungerechterweise erlitten, von diesen sei es zur Verehrung missbraucht worden. Nunquidnam omnes libri in quibus auro argentove vel etiam quibuslibet coloribus historiae inter scripturas pictoria arte insertae sunt, quia imagines habent, aut ab illis sunt comburendi sive praecidendi, aut ab istis colendi sive adorandi? (Lib. IV. Cap. 9.) Daran knüpft der Verfasser, um seine Anschauung deutlicher zu gestalten, noch die Fragen, ob man Kleider aus Seide oder anderem Stoffe, welche dem menschlichen Gebrauche oder dem Gottesdienste dienen, deshalb vernichten oder verehren müsse, weil sie mit einigen Figuren geziert und mit Farben geschmückt sind, oder ob man Metall oder Holz, das für irgend einen Zweck geformt ist, deshalb verbrennen, zerbrechen oder verehren müsse, weil es durch Schnitzarbeit oder Guss mit Bildern geziert sei. Und dann ruft der Verfasser: Infelix mens quae semper aut in exsecrandis, aut e contrario in adorandis imaginibus aestuat. Die Stellung der karolinischen Bücher gegenüber den Bilderhandschriften ist gewiss im Principe nicht verschieden von jener, welche sie Wandgemälden gegenüber einnimmt, doch ist es unverkennbar, dass die Libri die Gefahren, welche aus dem Schmucke der Handschriften erwachsen können, mit Recht gering achten, gegenüber jenen, welche das Dasein der Wandgemälde mit sich bringt. Das Wesen der Buchmalerei kann nicht jene umfassende Beeinflussung auf die Beschauenden ausüben, schon deshalb nicht, weil Form und Material auch den gleichen Gegenstand der Darstellung niemals in derselben Wirkung erscheinen lassen würden. Mit der monumentalen Wandmalerei, welche sich in lebendige Wechselwirkung mit der Baukunst setzt, kann die bescheiden auftretende Buchmalerei nicht verglichen werden, wenn es sich — wie hier — namentlich um starke Eindrücke auf die erregbaren Sinne der »Unwissenden« handelt.

Einzelne Tituli weisen unmittelbar auf Handschriften hin.

So die Verse Alkuins für ein Evangeliar, welches Christus mit vier Aposteln und Propheten, das Lamm Gottes mit den 24 Aeltesten, die Personifikation der Erde und des Meeres und die Hand Gottes zeigt:

In fronte codicis isti versus habentur, ubi imago Christi et quattuor evangelistarum et quattuor prophetarum imagines continentur.

Ordine quadrato variis depicta figuris
Agmina sanctorum gaudia magna vident.
Ex quibus Isaias precelso dogmate fretus,
Jeremias pariter domini miracula psallunt,
Jezechihel sedemque dei describit et ista,
Et Danihel Christum narrat de monte recisum.
Humanum Christi describit Matheus ortum,
More boat Marcus frendentis voce leonis,
Mugit amore pio Lucas in carmine Christi,
Scribendo penetras caelum tu mente, Johannes.

Isti in altera pagina, ubi agnus pictus et XXIV seniores et terra et mare.

Omnia quae praesens tellus producit alendo,
Et maris haec facies limbo circumvenit amplo,
Agne, deum solio semper venerantur in alto,
Sanguine qui fuso tersisti crimina secli,
In cruce, tu Karoli detergas vulnera regis.
Cana caterva cluens vatum et venerabilis ordo,
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet.
Et princeps Karolus vultu speculatur aperto,
Orans, ut tecum vivat longaevus in aevum.

Item in alio loco ubi agnus solus pictus habetur:

Hunc Moyses agnum monstravi lege futurum
Cunctis pro populis perferri vulnera mortis.

Ubi dextera Christi est picta:

Dextera quae patris mundum ditione gubernat,
Et natum caelos proprium transvexit in altos *).

*) Dümmler, a. a. O. I. S. 292.

Auf Darstellungen einer Bibelhandschrift kann ein anderer titulus Alkuins »ad picturas Patriarcharum Adam, Noe und Abraham« bezogen werden, welcher einem Cyclus von Bildern aus der Genesis bis zur Verheissung an Abraham als Erläuterung diente:

Hic deus omnipotens Adam de pulvere plasmat.
Aceola hic factus paradisi primitus Adam.
Nomina pone, pater, cunctis animantibus, Adam.
Costa viri matrem pausante protulit Adam.
Hic seducta fuit mulier, seductus et Adam.
Has, cherubim, portas flammis defende beatas.
Perge foras, Adam, et felicia regna relinque.
Terra tibi tribulos pro crimine germinet, Adam.
Livor edax fratris hic justum perculit Abel.
Hic Noe dilectus domino sibi fabricat arcam.
En natat in liquidis mundi cum civibus arca.
Ecce columba pia pacis tibi portat olivam.
Alba columba redit corvo pereunte nigello.
Perge foras, educ et cuncta animalia tecum.
Est pater hic Abram patriam dimittere jussus.
Hic Sarra latitans casulae post ostia risit *).

Die litterarischen Nachweise liessen sich unschwer vermehren **), aber wir sind glücklicherweise in der Lage, die erhaltenen Werke selbst sprechen lassen zu können.

Die älteste karolingische Handschrift, welche wir in Betracht zu ziehen haben, ist das Godescalc-Evangeliar, auf Befehl Karls des Grossen und seiner Gemahlin Hildegard geschrieben. Früher im Louvre, in dem Musée des Souverains, aufbewahrt, bildet das Evangeliar jetzt einen Schatz der Pariser Nationalbibliothek. Die vortrefflich erhaltene Handschrift besteht aus purpurgefärbten Pergamentblättern, der Text ist durchwegs in Gold, die Ueberschriften sind in Silber ausgeführt. Das Evangeliarium ist in zwei Columnen geschrieben. Dem Text voran gehen sechs Miniaturen.

---

*) Dümmler, a. a. O. I. S. 346.

**) So kann z. B. ein Gedicht des Hrabanus Maurus (Piper, Monumentale Theologie S. 301) auf ein Dedikationsblatt bezogen werden.

Das Gedicht am Schlusse gibt uns über die Veranlassung dieser Abschrift, sowie über den Schreiber Auskunft. Providus ac sapiens, studiosus in arte librorum wird Karl in den Versen genannt, durch welche Godescalc seinen Namen verewigt hat. Dieses von 781 bis 783 geschriebene Werk war einst in Toulouse, im Schatze der Abtei St. Sernin, wo es als ein Geschenk Karls des Grossen galt. 1794 gelangte die bereits zur Vernichtung bestimmte Handschrift durch einen glücklichen Zufall in die Stadtbibliothek zu Toulouse; später, 1811, ging sie in den Besitz des Kaisers Napoleon über. *)

Die Wiener Hofbibliothek verwahrt ein prachtvolles Psalterium mit Goldschrift, welches dem Papste Hadrian als Geschenk von Karl gewidmet wurde und dessen Entstehung mithin zwischen 772 u. 795 fallen muss. **)

Das Evangeliarium Karls des Grossen in der k. k. Schatzkammer in Wien, die bedeutsamste Schöpfung jener Zeit, ist in der Currentschrift des 9. Jahrhunderts in Gold auf purpurgefärbtem Pergament geschrieben. Nach einer späten Sage gilt es als das Evangelium, welches Karl der Grosse in seiner Gruft auf den Knieen hielt. Die Erhaltung der Handschrift ist vortrefflich. ***)

Die Schriftzüge des Aachener Evangeliarium, im Domschatz aufbewahrt, weisen ebenfalls auf karolingischen Ursprung hin. Reich verzierte Initialbuchstaben hat es nicht aufzuweisen. Nur

---

*) Catel, Histoire des comtes de Tolose 1623, S. 169 ff. Millin, Magazin encyclop. 1811. III. S. 379. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. I. S. 42. Westwood, The Evangelistarium of Charlemagne. Dibdin, Bibliographical antiquarian and picturesque tour. II. S. 372—376. Wailly, Elém. de Paléogr. II. S. 249 u. 294—297. Pottier, Willemins Monuments français inédits. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 235. Pertz, Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtsk. VII. S. 999. Nodiér, Taylor et Cailleux, Voy. pittoresques et romantiques dans l'anc. France. I. tab. 12 ff. du Somérard, l'art au moyen âge. Serie VII. Piper, Karls des Grossen Kalendarium S. 9 ff.

**) Denis, Codic. mss. I. 54—70. Lambeck, Comment. de bibl. Caesar. Vindob. l. II. p. 262, 266.

***) Arneth, Ueber das Evangeliarium Karls des Grossen in der k. k. Schatzkammer, 13. Band der Denkschriften der Wiener Akademie. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. S. 409. Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle S. 155.

der Anfang des Evangeliums des hl. Matthäus ist mit einem besonderen Vorsatzblatt ausgezeichnet. Es hat ein tief violettes Mittelfeld, die Buchstaben sind in Gold und Silber ausgeführt. *)

An seine Seite reiht sich die Evangelienhandschrift der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 18723).

Die städtische Bibliothek in Trier bewahrt eine Evangelienhandschrift, gestiftet von Ada, der angeblichen Schwester Karls des Grossen, den codex aureus von St. Maximin. **) Bis 1791 war die Handschrift in St. Maximin, von da wanderte sie nach Mainz, dann gelangte sie nach Paris, 1815 nach Aachen, von da an endlich nach Trier. Die Schlussschrift bringt in Kapitalen die Verse:

> Hic liber est vitae paradisi quatuor amnes
> Clara salutiferi pandens miracula Christi,
> Quae prius ob nostram voluit fecisse salutem:
> Quem devota deo jussit perscribere mater
> Ada ancilla dei pulchrisque ornare metallis,
> Pro qua quisque legens versus orare memento.

Als ein in die Longobardenzeit hineinragender Autographencodex, der auch kunstgeschichtlich von Wichtigkeit ist, gilt die Evangeliarhandschrift zu Cividale, vielleicht aus dem Kloster Duino bei Triest stammend. ***) Einst in Aquileja vorhanden, wird der

---

*) Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle. Aachen 1866. S. 61. St. Beissel, Das karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters in: Zeitschrift für christliche Kunst 1888. Sp. 53 ff.

**) Der Codex wird soeben von der Gesellschaft für Rhein. Geschichtskunde herausgegeben. Fischer, Beschreibung typographischer Seltenheiten und merkwürdiger Handschriften. II. S. 117 ff. Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde VII. S. 138. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 210. Kugler, Kleine Schriften und Studien II. S. 337. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III. S. 637. Lamprecht, Initialornamentik S. 26. Woltmann, Geschichte der Malerei I. S. 203. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 26. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters I. S. 217.

***) Dobrovsky, Fragmentum Pragense evangelii S. Marci vulgo autographi, Prag 1778. Laurentius a Turre, De codice evangeliario Forojuliense. Dissertatio epistolaris, Venetiis 1753 Comoretto, De codice evangeliario S. Marci, Pragae 1780. Rubeis, Monumenta eccl. Aquilejensis 1740. Blanchini Veronensis, Evangeliarium quadruplex, Romae 1784. S. DLXI—DLXXII.

grösste Theil davon heute in der Kapitelbibliothek zu Cividale, der Rest in Prag aufbewahrt. Nur einige wenige Blätter besitzt die Marciana in Venedig. Der Text der Handschrift, in Gold und Silber auf Purpurpergament geschrieben, macht die Entstehung des Evangeliariums in der Zeit Karls des Grossen zur Gewissheit.

Hieher gehört auch der Codex millenarius in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster. *) Er ist von Einer Hand sehr sorgfältig und zierlich geschrieben. Theils mit Gold belegte, theils bunt bemalte Buchstaben finden sich zu Anfang der vier Evangelien.

Die Vulgata A. I. 5 in der kgl. Bibliothek in Bamberg **) ist im Auftrage Alkuins geschrieben, wahrscheinlich aber erst nach seinem 804 erfolgten Tode vollendet worden. Sie ist zweifelsohne im Kloster Sankt Martin zu Tours entstanden. Die reiche Ornamentik dieser Alkuinbibel äussert sich namentlich in Randverzierungen von feinem Gold- und Silbergeriemsel; einzelne der Initialen bringen in Flecht- und Rankenwerk kunstreiche Endungen und Auswüchse, zu denen sich zuweilen auch Vögel gesellen, welche die Füllungen der Buchstaben beleben. Reich ist die Bibel auch an goldenen und silbernen Medaillons in Form antiker Münzen. Ihr eng verwandt im Stile der Initialen ist die Alkuinbibel in Zürich. ***) Sie gehörte ehemals dem Chorherrenstifte Grossmünster und befindet sich jetzt unter der Bezeichnung C. 1. in der Kantonalbibliothek. Auch die Bibel in der Vallicelliana

---

Arneth, Denkschriften der kais. Akademie der Wissensch. I. u. XIII. Bd. Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften S. 365. Janitschek, a. a. O. S. 26.

*) Hagen, Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster. Linz 1848. S. 27. Arneth, a. a. O. Bock, Mittheilungen der k. k. Centralkommission IV.

**) Jäck, Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg S. VII. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Franken I. S. 91. Schnaase, a. a. O. S. 635. Woltmann, a. a. O. S. 205. Rahn, Psalterium aureum S. 7 ff. 10, 20. Janitschek, a. a. O. S. 28. Janitschek, Strassburger Festgruss an Anton Springer S. 8. Leitschuh, Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek. 1888.

***) Füssli's Schweizerisches Museum. Zürich 1790. S. 729 ff. G. von Wyss, Kaiser Karls des Grossen Bild am Münster in Zürich 1861. S. 5. Rahn, a. a. O. S. 7 ff.

in Rom dürfte hieher zu zählen sein, derselbe Codex, welcher vermuthlich schon im 13. Jahrhundert bei den durch Hugo von St. Caro geleiteten Emendationsarbeiten benutzt worden ist. Am Ende dieser Handschrift sind einige poetische Epigramme, wie Alkuin sie überhaupt liebte, angefügt. *)

In der Kathedrale zu Puy wird ebenfalls eine Bibel aus der karolingischen Periode aufbewahrt. **) Das Schlusswort macht es unzweifelhaft, dass sie unter den Augen und durch die Fürsorge Theodulfs ausgeführt wurde; denn die ersten Verse verkünden, dass Theodulf das Werk herstellen liess aus Liebe zum göttlichen Gebote. Auf der Vorderseite des Schlusswortes zeigt sich ein grosser Kreis auf der Fläche, von welcher sich in goldenen Majuskeln die Worte abheben: Explicit liber. Ueber diesem Kreise steht ein Distichon, in welchem sich Theodulf dem Andenken des Lesers empfiehlt. Darunter enthält ein anderes Distichon den Ausdruck der Wünsche Theodulfs für seine Mitarbeiter und einen an den Leser gerichteten Gruss. Diese Theodulfbibel zählt zu den hervorragendsten Denkmälern der Ornamentik, welche wir aus der Zeit der Karolinger besitzen. Die mit Gold und Silber ausgeführten Füllungen auf den Purpurgründen, die reichen Initialen, die Medaillons, verleihen dieser Handschrift das Anrecht auf eine eingehende Würdigung. Wie die Bibel nach Puy kam, ist noch nicht aufgeklärt, doch scheint sie sich schon 1511 im Besitze der Kathedrale befunden zu haben.

Die Pariser Nationalbibliothek besitzt eine Handschrift, (Nr. 9380 du fonds latin), welche mit dieser Theodulfbibel die auffallendste Aehnlichkeit zeigt und zwar nicht nur in der Anordnung des Textes, sondern auch in der Schrift und in der Ornamentik. Sie stammt aus St. Mesme bei Orléans. Die beiden Manuscripte haben offenbar gemeinsamen Ursprung und sind Werke einer Künstlerstätte, und zwar jener, welcher Theodulf im Anfange des 9. Jahrhunderts vorstand, und welche entweder

---

*) Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde V. Samuel Berger a. a. O.

**) Ph. Hedde, Essai paléographique sur un manuscrit enrichi de tissus du IXe siècle. Au Puy 1839. Extrait des Annales de la Société d'agriculture du Puy. Bibliothèque de l'école des Chartes XL. Paris 1879.

nahe bei der Kathedrale von Orléans oder in seiner Abtei zu St. Benedikt errichtet war. Im 11. Jahrhundert befand sich die Bibel zweifelsohne im Schatze zu Orléans. Aber noch eine dritte Theodulfbibel ist der Pariser Nationalbibliothek aus Saint-Germain des Pres zugekommen (Nr. 11957 du fonds latin). .

Unter den karolingischen Evangeliarien nimmt der in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 8850) aufbewahrte, in der Pracht der Ausstattung mit dem Godescalc-Evangeliar wetteifernde Evangeliencodex eine hohe Stelle ein. Er stammt aus der Abtei Saint-Médard in Soissons.*) Der Codex ist in goldener Kapitalschrift in zwei Columnen geschrieben.

Von geringerer Bedeutung ist das Evangeliar des Domkapitels zu Köln, in dem sich ein Bruder Hiltfredus als Urheber nennt.

Ein anderes Evangeliar, jetzt in der Bibliothèque municipale von Abbeville, dem Soissons-Evangeliar textlich und künstlerisch innig verwandt, war im Besitz der Abtei Saint Ricquier (Centula).**) Der Ueberlieferung zufolge war es ein Geschenk des Kaisers an seinen Vertreter Angilbertus, der seit 790 an der Spitze des Klosters stand. Angilbert baute das Kloster von Grund aus neu und liess antike Säulen und Marmorstücke aus Italien kommen. Die vollendete Kirche schmückte er in glänzender Weise und liess sich die Pflege der Bibliothek angelegen sein, welche er mit 200 Büchern bereicherte.

Diesem Codex schliesst sich das Evangeliar im Britischen Museum (Harleian 2788) an***), welches in seinen Initialen ganz ähnliche Motive aufweist, wie die Trierer Ada-Handschrift, aber diese durch kräftigere Formen und eine reichere Erfindungsgabe weit übertrifft.

Ein Codex der Pariser Nationalbibliothek 9428, der erst 1802 nach Paris ausgefolgt wurde, das Sakramentarium des Drogo,

---

*) Waagen, a. a. O. III S. 237. Louandre, Arts somptuaires pl. 6 & 7. Schnaase, a. a. O. S. 636. Rahn, a. a. O S. 5 ff. 19. 20. Woltmann, a. a. O. S. 203. Janitschek, Festgruss S. 9. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 31.

**) Labarte, Histoire des arts industriels au moyen-âge, tom. III, S. 94. Du Somérard, a. a. O. Ser. VIII., pl. 2. Revue de l'art chretien. 1886. (Janv.)

***) H. N. Humphreys, The Illuminated books of the middle ages. London 1844. Tafel II — IV.

eines natürlichen Sohnes Karls des Grossen, der im Jahre 855 als Bischof von Metz gestorben ist, enthält in grosser Zahl farbige Initialen mit Blattwerk und Goldzierrath. *) In diesem Werke, der glänzendsten Schöpfung der Metzer Schreibschule, erhebt sich die karolingische Kunst zur Schilderung des Historischen, sich in breitem Strom über die Geschichten des alten und neuen Testamentes und über die Legenden der Heiligen ergiessend und vegetabilische Formen gewandt und reichlich verwerthend. Die in kleinem Mafsstabe ausgeführten Darstellungen beleben den Körper der grossen Initialen.

Denselben Stilcharakter, wie das Drogo-Sakramentarium trägt das fein ausgeführte Evangeliar Ludwigs des Frommen. (Paris, Nationalbibliothek N. 9388.)

Hieher gehört auch ein Psalter im Besitze von Mr. Ellis und White in London**) aus der Abtei St. Hubert in den Ardennen, in der Nähe von Lüttich, stammend, welcher durch eine Klosterchronik aus dem 12. Jahrhundert als ein Geschenk König Ludwigs des Frommen, etwa aus dem Jahre 825, bezeichnet wird. Bei aller Pracht der Ausstattung und Strenge und Sicherheit der Zeichnung der Miniaturen, besitzt er doch keinen monumentalen Charakter, wie die Foliohandschriften, welche dem Kirchendienste gewidmet waren.

Schliesslich bleibt noch das Werk der Metzer Gruppe übrig, welches textlich an der Spitze derselben steht: das aus St. Martin-aux-Champs stammende Evangeliarium der Pariser Arsenalbibliothek (No. 599), welches in seiner Technik an das Godescalc-Evangeliar mahnt, zeitlich aber doch ihm nicht so nahe stehen dürfte.

Die angelsächsischen Einflüsse gelangen am stärksten in der Schule von Rheims zur Geltung.

---

*) Bastard, a. a. O. Trois. Livr. Didron, Ikonogr. crét. S. 88. Delisle, Cabinet II. S. 14. Cahier, Nouveaux Mélanges d'archéol. Paris 1874. S. 114. Rahn, a. a. O. S. 9, 11. Janitschek, a. a. O. S. 34. Delisle, Anciens Sacramentaires S. 100 ff. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters 1889. S. 15.

**) Palaeogr. soc. 69, 70, 95. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter S. 225. Voyage littéraire de deux relig. Bénédictins II.

Die Stadtbibliothek zu Epernay bewahrt ein ehemals dem Kloster Hautviller bei Rheims gehöriges prachtvolles Evangeliar, welches im Auftrag des Ebon, Erzbischofs von Rheims, nach Anleitung des Abtes Petrus zu Rheims 817—834 geschrieben wurde. Ludwig der Fromme berief bekanntlich seinen Milchbruder Ebo zu sich und ernannte ihn später zum Erzbischof. Diese kostbare Handschrift, welche eine Widmung in 46 leoninischen Hexametern an Ebo enthält, wurde ihm, wie es scheint, nicht wirklich überreicht, weil sie in dem Kloster Hautviller verblieb. Die Vermuthung, dass Placidus (Warin) von Corvei (826—856) der Schreiber gewesen sei, erscheint wenig haltbar, da Abt und Lehrmeister für eine Person gelten müssen, der bescheidene Schreibkünstler und Verfasser der Verse aber überhaupt nicht genannt wird. Das Evangeliar unterscheidet sich von den gleichzeitigen Werken schon wesentlich durch den leichten flotten Stil der Miniaturen. *)

Eine ähnliche Richtung vertritt das Loisel-Evangeliar (Paris, Nationalbibl. N. 17968) und das Evangeliar von Blois (Nat.-Bibl. N. 265).

Unter iroschottischem Einfluss steht eine Gruppe von Handschriften, die der Mehrzahl nach im Kloster Saint-Denis entstanden sind. An erster Stelle ist hier zu nennen das sog. Evangeliar Franz II. in der Pariser Nationalbibliothek (N. 257) **); dann reiht sich unmittelbar an eine Pariser Bibelhandschrift (N. 2.). Sie wurde Karl dem Kahlen als König gewidmet. An der Spitze stehen in zwei Columnen 108 Hexameter in goldener Schrift. Diese Bibel entstand, wie aus den einleitenden Versen hervorgeht, nach dem Tode des jüngeren Karl (von Aquitanien, gest. 29. Sept. 866) und nach der Unterwerfung Karlmanns (871). Sie wurde bis 1595 im Kloster Saint-Denis aufbewahrt; ***) ferner ein durch

*) Mémoires de la société nat. des Antiquaires de France 1879. S. 111 ff. Janitschek, a. a. O. S. 17. Paulin in den Comptes rendus der Academie des inscriptions et belles lettres 4. sér. t. VI. S. 97—103 a. 1878. H. Rückert, De Ebonis archiep. Rem. vita. Dümmler, Carmina a. a. O. I. 623 ff.

**) L. Delisle, L'Oeuvre Palaeographique d. Co. Bastard S. 512.

***) Baluze, Capit. reg. Franc. 1566. L. Delisle, Le Cabinet III. S. 259. Bastard, a. a. O. Tafel 177—181.

glänzende Initialornamentik hervorragendes Sakramentarium (Nat.-Bibl. 2290), das ebenfalls für die Kirche von Saint-Denis ohne Zweifel in demselben Kloster geschrieben wurde. Dieselbe Schule lässt sich in den Evangelistaren von Saint Vast in der Bibliothek in Arras (N. 1045), dann in der Stadtbibliothek in Lyon (N. 357) und in Boulogne (N. 2) nachweisen. Aehnliche dekorative Motive, wie wir sie in diesen Handschriften finden, weist auch ein Evangeliar in der Stadtbibliothek zu Cambray (N. 309) auf. *)

Der zweiten Periode der turonischen Schreibstube, welche die klassische Richtung am schärfsten vertritt, gehören an:

Die sog. Alkuinbibel in London, im St. Martinskloster in Tours geschrieben; sie gehörte ehemals dem schweizerischen Stifte Moutiers-Grandval und wurde von Speyr-Passavant ins Ausland verkauft. **)

Aehnlich ist die Dekoration in einer Bibel (Pariser National-bibl. N. 3) gestaltet, welche wahrscheinlich Graf Roriko von Maine dem Kloster Glanfeuil schenkte, von wo sie noch im Laufe des 9. Jahrhunderts nach Saint-Maur-des Fossés kam.

Das Lothar-Evangeliar (Nationalbibl. N. 266) wurde nach der auf Bl. 2 in goldener Kapitalschrift vorangestellten Widmung auf Befehl des Kaisers Lothar von Sigislaus im Kloster St. Martin in Tours geschrieben (Fol. 1), mit dem Bilde desselben, auf dem Throne sitzend, sowie mit den Bildern der vier Evangelisten ge-

---

*) L. Delisle, Anciens Sacramentaires S. 116 ff. und L'Evangéliaire de Saint Vast d'Arras et la Calligraphie Franco-Saxonne (Paris, Champion 1888).

**) Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45 mit Abbildungen. H. E. Gaullieur, Mémoire sur quelques livres carolins ou de l'époque carlovingienne etc. in den Mémoires de l'Institut national genevois Tom. I. Genève 1854, pag. 177 ff. Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 à 800 et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome l'an 801. Sir Fred. Madden Alchuine's Bible in the British Museum p. 25 (abgedruckt aus Gentleman's Magazin, Oct. 1836). List of autogr. letters etc. and manusc., exhibited to the public in the department of manuscr. 1851, p. 27. Kugler, Gesch. der Malerei III, 1. 1. Aufl. S. 153. Schnaase, a. a. O. S. 625 ff. (Anm.) Woltmann, a. a. O. I. 207. Springer, die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters. Janitschek, Strassburger Festgruss S. 8, 26.

schmückt. Dies geschah unter seiner Regierung und bei Lebzeiten seiner Gemahlin, also zwischen 840 und 851.*)

Die grösste Verwandtschaft mit diesem Evangeliar zeigt das hervorragendste Monument jener Zeit, die prachtvoll ausgestattete Bibel Karls des Kahlen, welche 850 von dem mächtigen Grafen Vivian, Laienabt des St. Martinsklosters in Tours, und seinen Brüdern bei einem Besuche des Frankenkönigs überreicht wurde. Später gelangte dieselbe an die Stephanskirche in Metz und von dort 1675 durch erzwungene Schenkung an Joh. Bapt. Colbert, aus dessen Bibliothek sie in die Pariser Nationalbibliothek überging. Die ersten zwei Blätter nimmt ein lateinisches Gedicht ein, in goldener rustica capitalis auf zwei Columnen von Purpur geschrieben.**)

Ebenfalls gegen 845 ist das Sacramentarium von Autun, jetzt in der Seminarbibliothek von Autun aufbewahrt, im Auftrage des Abtes Raginold von St. Martin in Mauresmünster geschrieben, welches erst im 11. Jahrhundert nach Autun überbracht wurde. Es zeigt grosse Aehnlichkeit mit der Bibel Karls des Kahlen und mit dem Evangeliar Lothars.***)

Eng verwandt den Handschriften dieser Schule ist der Codex: Boetius de arithmetica in der Bamberger Bibliothek (H. J. IV. 12.), welcher aus dem Besitze Ottos III. stammt. Die Handschrift ist

---

*) Mabillon, Ann. ord. S. Benedicti II. S. 745. Baluze, Capit. reg. Francor. I. 1565. 1229—80. Bouquet VII. S. 307. Labarte, Hist. des arts. III. 111 ff. Mabillon, De re diplom. (ed. Adimari) supplem. II. S. 51. Voyage littéraire de deux relig. Bénédictins II. S. 78. Delisle, Memoire sur l'école calligraphique de Tours au IX siècle 1885.

**) Baluze, Cap. regum Franc. II. 1568—71. Montfaucon, Monuments de la monarch. fr. (1729) I. S. 302. Tab. 26. Mabillon, de re diplom. p. 365. Tafel XI, I. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 246 ff. Piper, Mythol. der chr. Kunst II. 141, 287, 630. Louandre, Les arts somptuaires. Labarte, Histoire des arts industrielles II. p. 202 ff. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. III. S. 643. Cahier, Nouveaux mélanges 1874. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei I. S. 207. Notice des objets exposés. Paris 1881. p. 41. N. 225. Rahn, a. a. O. Bastard a. a. O. und Sonderausgabe der Bibl., 1883.

***) Delisle, Le Sacramentaire d'Autun Paris 1884.

offenbar aus der Schule von Tours hervorgegangen. Bisher wurde sie irrthümlich als aus der Zeit Ottos III. stammend bezeichnet. So von Friedlein in seiner kritischen Ausgabe der noch vorhandenen Werke des Boetius, die 1867 in der Bibliotheca script. Graec. et Roman. erschien,*) so von Giesebrecht in seiner »Geschichte der deutschen Kaiserzeit«.**) Es ist also die berühmte Handschrift, welche die Dedikationsverse zu Boetius de arithmetica enthält:

Pythagorea licet parvo cape dona libello,
Invicto pollens nomine, Caesar avi etc.

Der Kernpunkt der Friedlein-Giesebrecht'schen Hypothese liegt darin, dass K. F. Weber in einer Kasseler Handschrift des 11. Jahrhunderts die nämlichen Verse fand, welche in unserem Boetiuscodex als Dedikationsverse verwendet sind. Aus Ottos Schreiben in der Briefsammlung Gerberts (N. 135) folgerte er, dass Gerbert dem Kaiser die Arithmetik des Boetius zugeschickt habe. Abgesehen davon, dass der Kaiser Otto jenen Brief geschrieben hat, der in den Versen mehrmals als König angeredet wird, erscheint es ganz unzulässig, aus diesem Schreiben zu schliessen, dass Gerbert der Dichter dieser Verse sei. Darauf ruht aber die Behauptung Giesebrechts, dass der Bamberger Codex aus der Zeit Ottos III. stamme. Mit demselben Rechte, mit welchem Weber auf Grund jener einfachen Mittheilung über den Gebrauch des Boetius die Handschrift Otto III. zuschreibt, könnte auch der Codex in Anbetracht der Thatsachen, dass Karl der Grosse besonderes Interesse an der Astronomie nahm, dass Alkuin über alle sieben freien Künste, über Grammatik, Metrik und Rhetorik geschrieben hat, dass die dritte und vierte Abtheilung seiner Schrift de dialectica, in welcher König Karl und Alkuin als Unterredner vorgeführt werden, theilweise aus Boetius entnommen sind und dass sich der letzte Abschnitt ganz auf Boetius stützt — auf Grund dieser Thatsachen könnte der Codex mit demselben Rechte

*) Vgl. auch Friedlein in Fleckeisens neue Jahrbücher für Philologie. 1867. (Bd. XCV).

**) I. Bd. 5. Aufl. S. 885 und 897.

als auf Befehl Karls des Grossen geschrieben bezeichnet werden. Er ist indess wahrscheinlich für Karl den Kahlen geschrieben worden. Die Dedikationsverse zeigen goldene und silberne Buchstaben auf purpurgefärbtem Pergament. Die Initialen sind sorgfältig unter umfassender Anwendung von Gold und Silber ausgeführt. Die Züge des Geriemsels sind mit rothen Umrissen begrenzt. Die Bemalung der Thierfiguren mit Gold und Silber ist häufig. Goldne Medaillons in Form antiker Münzen mit roth gezeichneten Büsten sind auch — ähnlich wie in der Alkuinbibel — vertreten. In Bogen — ganz ähnlich den Canonestafeln — ist in übersichtlicher Weise der Inhalt der Kapitel des Werkes de arithmetica zusammengestellt.

Machen sich schon in dieser Handschrift vereinzelt Einflüsse aus der Schule von Corbie geltend, so treten diese noch stärker hervor in dem ebenfalls in Tours entstandenen Evangeliar der Kathedrale von Mans (Paris, Nationalbibl. N. 261), welchem sich das Evangeliar du Fay (Nat.-Bibl. N. 9385), aus derselben Zeit stammend, anreiht.

Die Schule von Corbie welche namentlich auf dekorativem Gebiete selbständig schuf, wird vertreten durch das Sakramentar des Hrodradus in der Pariser Nationalbibliothek, welches dieser nach seiner Ordination zum Priester 853 schrieb. Es war für den gottesdienstlichen Gebrauch in der Kirche von Corbie bestimmt; verschiedene Stileinflüsse gelangen in der Handschrift zur Geltung, doch schliesst sich diese Stiftung eines Privaten im wesentlichen an die grosse Gruppe von Prachthandschriften an, welche in kaiserlichem Auftrage entstanden sind.

Dem Kloster Corbie, dessen Abt Odo der vertraute Rathgeber Karls des Kahlen war, entstammen ohne Zweifel einige für diesen geschriebene Handschriften. Die wichtigsten der nach 850 im Auftrage Karls des Kahlen entstandenen Handschriften sind ein Psalter, ein Gebetbuch und ein Evangeliar. Das Psalterium der Pariser Nationalbibliothek (N. 1152) in schöner Kapitalschrift in Gold auf Veranlassung Karls des Kahlen zwischen 842 und 869 geschrieben, trägt am Schlusse auf einem Purpurstreifen in goldener Kapitalschrift die Worte: Hic calamus facto Liuthardi

fine quievit. *) Demselben Liuthard vermuthlich, der dieses Gebetbuch schrieb, begegnen wir in dem Codex aureus von St. Emmeran in Regensburg, jetzt in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, welcher durch Bestimmung Karls des Kahlen dem Stifte des hl. Dionysius bei Paris verehrt ward. Aus diesem Kloster wurde er durch König Arnulf (887—899) weggeführt und dem Kloster St. Emmeran zum Geschenke gemacht. Mit den übrigen Schätzen des aufgehobenen Klosters kam die Handschrift nach München. Zwei Priester, die Brüder Berengar und Liuthard, nennen sich als Schreiber der Handschrift. **)

Geringer in der ornamentalen Ausstattung ist Karls des Kahlen Gebetbuch, ehemals im Grossmünster zu Zürich, jetzt in der kgl. Schatzkammer zu München. Es beginnt in zehn Zeilen mit goldenen Kapitalen auf purpurnem Grunde mit den Worten: »Incipit liber Orationum quem Karolus Piissimus Rex Hludovici Caesaris filius Omonimus colligere atque sibi manualem scribere jussit. — Hoc orandum est, cum de lecto vestro surrexeritis. ***)

Unter den reich mit Miniaturen versehenen Handschriften der Karolinger-Periode nimmt das letzte Werk der karolingischen Zeit, die Prachtbibel von S. Calixt, eine hervorragende Stelle ein. In dieser Bibel rühmt sich der Schreiber Ingobert voll Selbstgefühls: Ingobertus . . . scriba fidelis graphidas Ausonios aequans superansve tenore mentis. Sie ist auf Befehl des Königs Karl (des Dicken?) angefertigt worden. †)

---

*) Waagen, a. a. O. S. 254. Labarte, Arts industr. II. Tab. 89. Rahn, a. a. O. Baluzii Cap. reg. Franc. II. 1277. Mabillon de re dipl. p. 365.

**) Sanftl, Dissert. in aureum s. evang. cod. monast. S. Emmerami 1786. S. 48. Kugler, Kleine Schriften I. 77. Schnaase a. a. O. Labarte, a. a. O. Louandre, a. a. O. Rahn, a. a. O. Woltmann, a. a. O. I. S. 207. L. Traube in der Berliner Wochenschrift für classische Philologie. 1890. N. 31.

***) Cahier und Martin, Mélanges d'archéol. 1847—49. Rahn, Kunst- und Wanderstudien 1883. W. Meyer, in d. Sitzungsberichten der bayer. Academie der Wissenschaften 1883. Herzog in Mittheilungen für schweizerische Alterthumskunde 1886.

†) Nic. Alemanni de Later. pariet ed. c. p. 80 ad tab. IX. Montfaucon, Monuments de la monarch. Franc. T. I. p. 175. Burmann, Thes. antiqu. Ital. VIII. Westwood, The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome

In diese Gruppe der Handschriften von Corbie sind noch zu rechnen: das Colbert-Evangeliar in der Pariser Nationalbibliothek (N. 324), welches textlich der Ebogruppe nahesteht, dann das Evangeliar des Celestins in der Arsenalbibliothek in Paris.

Der Schule von Corbie gehört auch das nur noch als Fragment erhaltene glänzend ausgestattete Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (N. 41) an, welches sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Metz befunden haben soll.

In der ornamentalen Ausschmückung mit diesem völlig übereinstimmend ist das Sakramentar von Nonantola, welches ungefähr 876 entstanden ist. Es kam laut Inschrift als Geschenk des um diese Zeit am Hofe Karls des Kahlen weilenden Johannes, Bischofs von Arezzo, an Nonantola.

Es wäre irrthümlich, wollte man annehmen, dass sich alle karolingischen Handschriften einer bestimmten Schule zuweisen lassen. So steht der bereits erwähnte Codex Millenarius in der Stiftsbibliothek in Kremsmünster in der Art seiner künstlerischen Ausstattung vereinzelt da. Ein Evangeliar der Dombibliothek in Trier (N. 134), welches wohl noch dem Ende des 8. Jahrhunderts angehört, in Trier von einem Klostergeistlichen Thomas geschrieben, aber von zwei Malern mit künstlerischem Schmucke ausgestattet, lässt sich in seiner Eigenart — es weist altchristlichen römischen Einfluss auf — ebenfalls keiner bestimmten Gruppe zuteilen. Deutliche Spuren des Niedergangs der karolingischen Kunst weisen die Bilder im sog. Scheftlarner Evangeliar in der Münchener Bibliothek auf, welche von abschreckender Rohheit sind. Und dieses Buch ist während der Glanzzeit karolingischer Malerei, unter Karl dem Kahlen, entstanden und zwar nicht in einem weltabgeschiedenen Kloster, sondern an dem Bischofssitze zu Freising auf Veranlassung des Bischofs Anno (854—875).

Der Federzeichnungsstil trat im karolingischen Zeitalter da auf, wohin der Einfluss der Hofkunst nicht reichte: so steht das Evangeliar von Chartres in der Pariser Nationalbibliothek (N. 9386),

---

described and compared with other carlovingian manuscripts. Oxford and London 1871

bedeutsam durch die Lebendigkeit der Erzählung seiner Darstellungen, der höfischen Strömung völlig ferne.

Die Apokalypse in der Stadtbibliothek zu Trier tritt uns als ein karolingisches Denkmal entgegen, welchem eine altchristliche Vorlage diente. Die Zeichnung der Figuren ist roh, die Farbengebung mangelhaft, die Ornamentik dürftig. In naher Verwandtschaft zu dieser Handschrift steht eine Apokalypse in der Bibliothek in Cambrai (Msc. 364.)

Auf welch' niedriger Stufe künstlerischer Entwicklung die Erzeugnisse anderer, ebenfalls von der Hofkultur unbeeinflusster Werke standen, beweisen die Darstellungen in der Wessobrunner Handschrift in München. Das Buch wurde um das Todesjahr Karls des Grossen geschrieben. Im Vergleiche zu den Prachtwerken karolingischer Hofkunst erscheint es unglaublich, dass diese rohen Federzeichnungen gleichzeitig mit jenen Handschriften entstanden sind. Und nicht viel fortgeschrittener zeigen sich die bald nach der Mitte des 9. Jahrhunderts ausgeführten Darstellungen in der Handschrift des Ottfrid von Weissenburg in der Wiener Hofbibliothek.

Die Entstehung der letzteren Handschrift wird wohl nicht mit Unrecht auf Fulda zurückgeführt.*) Ottfrid war ein Schüler Fuldas, er ging aus Hrabans Schule hervor. Er legte seiner Bearbeitung des Lebens Jesu eine Evangelienharmonie zu Grunde, die man in Fulda besass und deren Abschriften von dort aus an anderen Orten verbreitet wurden.**) Ludwig der Fromme soll den Dichter des Heliand zu jenem Werke aufgefordert haben. Für die Charakteristik der Schule von Fulda sind einzelne Werke besonders werthvoll. So die verschollene Handschrift der Vita Eigilis des Bruno Candidus, von Reccheo, mit dem Klosternamen Modestus, mit Zeichnungen versehen, die nur noch in modernisirten Stichen

---

*) Paul Clemen, Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst I im „Repert. für Kunstwissenschaft" XII. 1890. S. 134.

**) Zuschrift an Liutbert, Krist ed. Piper S. 11. Sievers, Einleitung S XL ff.

erhalten sind,*) dann das ebenfalls verschollene Original von Rhabani Mauri De laude sanctae crucis,**) der Codex Fuldensis der Volksrechte, den Lupus, der spätere Abt von Ferrières, in Fulda für Graf Eberhard von Rätien und Friaul 829—832 anlegte, ein aus dem 10. Jahrhundert stammendes Sakramentarium in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (Cod. Theol. 231), ein Sakramentarium der Bibliothek zu Lucca, ein Sakramentarium Gregorianum in der Dombibliothek zu Vercelli auf Sardinien und endlich eine Handschrift der Agrimensores in Rom (Vat. cod. Pal. 1564).

Dazu gesellt sich noch ein in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlicher Psalter (Cod. theol. lat.), auf Befehl Ludwigs des Deutschen geschrieben. Er enthält auf den beiden ersten Seiten in der reichen Einfassung mit goldenen Buchstaben die Worte, die noch zweimal mit Dinte dabei geschrieben stehen: Hludovico regi vita salus felicitas perpes. Das Psalterium schliesst mit Hymnen und Gebeten, darauf folgt von einer anderen, aber gleichzeitigen Hand eine Oratio ante crucem dicenda, womit das Bild des Gekreuzigten zusammenhängt. Die Kapitalbuchstaben des Psalters sind von besonderer Pracht, die Ausschmückungen der vergoldeten Buchstaben bestehen überwiegend aus Verschlingungen, die Füllungen in den Zwischenräumen der Buchstabenkörper zeigen meist Flechtwerk.

Neben diesen Werken verlangen auch die Schöpfungen der St. Galler Miniaturmalerei Berücksichtigung. Der von Folchard geschriebene Psalter, von entwickelter Ornamentik und vollendeter Technik in den Initialen bietet nur in der Darstellung des Figürlichen Mangelhaftes. Unter den Bildern, welche auf hellgrünem Grunde die Rundbögen füllen, erscheinen die bärtigen Halbfiguren der zwölf Apostel, ein Schreiber und ihm gegenüber eine Gruppe von acht Genossen, die Einen schreibend, die Anderen meditirend oder horchend. Zwischen den Doppelbögen erscheint Christus,

*) Clemen, a. a. O. 126. Brower, Antiqu. Fuldens. I. Schannat, Hist. Fuldens. und Eckhart, Commentarii de rebus Franciae Orientalis. Würzburg 1729.

**) Clemen, a. a. O.

links steht der Schreiber des Psalters Folchardus, demüthig gebeugt, um dem Heiland ein Buch zu überreichen. Ein zweiter Mönch steht ihm gegenüber. Von den letzten Bögen enthält der eine das Bildniss Davids, wie er auf der Harfe spielend dem Volke vorangeht, der andere die von zwei Rindern gezogene Bundeslade. Das Hauptwerk der St. Gallischen Schule aber ist das Psalterium aureum.*) Die Ornamente, besonders die grossen Initialen, welche mit Gold auf Purpurgrund oder auch auf dem feinen Tone des Pergaments von wunderbarer Wirkung sind, wetteifern mit den figürlichen Darstellungen, welche sich durch frische Auffassung und innere Naturwahrheit auszeichnen.

Es lassen sich nach Stilkriterien die hervorragendsten Schulen der karolingischen Buchmalerei folgendermassen scheiden:

1. Schola Palatina. Hieher gehören das Evangeliar der Wiener Schatzkammer, das Evangeliar der k. Bibliothek in Brüssel, das im Aachener Domschatze und endlich die lateinischen Evangelienfragmente im Germanischen Museum in Nürnberg.

Die Handschriften der Schola Palatina — man darf wohl Aachen als Ursprungsort derselben nennen — sind von antikem Geiste belebt, von streng klassicistischer Formenempfindung erfüllt.

2. Aeltere Schule von Tours. Im Kloster Tours sind entstanden die Alkuinbibeln in Zürich, in Bamberg und in der Vallicelliana.

3. Jüngere Schule von Tours. Ihr sind zugewiesen die Londoner Alkuinbibel, die Rorikobibel, das Lothar-Evangeliar, die Bibel Karls des Kahlen, das Sakramentar von Autun, die Evangeliarien von Le Mans und du Fay, der Boetiuscodex in Bamberg.

Die jüngere Gruppe, deren Blüthe mit der Amtsführung Adelards im innigsten Zusammenhange steht, kennzeichnet eine überraschende Fülle klassischer ornamentaler Motive. Daneben führt ihr aber der altchristliche Bilderkreis den stofflichen Inhalt zu.

4. Schule von Metz. Ihr gehören an das Godescalc-Evangeliar, das Harley-Evangeliar, sowie die Evangeliarien der Pariser

---

*) Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. 1878.

Arsenalbibliothek, der Stadtbibliothek zu Abbeville, der Adacodex, das Soissonsevangeliar, die Evangeliarien der Vaticana (cod. Pal. lat. 50), der Kölner Kapitelsbibliothek und das Ludwigs des Frommen, dann der Lothar-Psalter und das Drogo-Sakramentarium.

Die Schule von Metz dringt auf Selbständigkeit in der Bildung der Typen, führt neue Motive dem Bilderkreise zu und weiss oft mit feinem künstlerischem Gefühl den Stoff zu bewältigen und die Anordnung der Scenen zu lenken.

5. Schule von Rheims. Ihr sind zuzutheilen die Evangeliarien zu Epernay, von Blois und das Loiselevangeliar.

In den Werken der Schule von Rheims verbindet sich klassischer Einfluss mit dem angelsächsischen. Hier ergeht sich auch zum erstenmale die Laune der Künstler in frischen Scenen aus dem Alltagsleben.

6. Schule von Saint-Denis. Diese Gruppe wird gebildet durch das sog. Evangeliar Franz II., eine Bibel Karls des Kahlen, ein Pariser Sakramentarium (Nat.-Bibl. 2290), ein Evangelistar von Saint-Vast in der Bibliothek in Arras, durch Evangeliare in Lyon, Boulogne und Cambray.

Ein starker iroschottischer Einfluss — der Ire Dungal hielt sich lange in Saint-Denis auf — prägt dieser Handschriftengruppe seine wesentlichsten Kennzeichen auf.

7. Schule von Corbie. Die Sakramentarien des Hrodradus, von Nonantola und der Pariser Nationalbibliothek (N. 41), die nachweislich für Karl den Kahlen entstandenen drei Handschriften: die Vivianbibel, der Psalter und das Gebetbuch des Kaisers, die Evangeliarien Colbert und des Celestins, das goldene Buch von S. Emmeran und die Bibel von St. Paul vertreten die Blüthezeit der Schule von Corbie, welche von ca. 850—875 reicht.

Zu selbständiger Entfaltung gelangt in dieser von Karl dem Kahlen begünstigten Schule die Dekoration; textlich bleibt sie mit Tours im innigen Zusammenhange. Die denkbar grösste Erweiterung erfährt in dieser Gruppe der Bilderkreis für das alte und neue Testament. Einflüsse aller Schulen verschaffen sich Geltung, während sich bereits der sinkende Geschmack der Epoche ankündigt.

8. Schule von Orleans. (?) Hieher gehören die im Auftrage Theodulfs geschriebenen Bibeln.

9. Schule von Fulda.

Die bereits aufgeführten Handschriften dieser Schule, eines Vorortes für Leistungen des Federzeichnungsstiles, theilweise von angelsächsischer Hand geschrieben, bekunden in ihrer künstlerischen Ausstattung, dass sie unberührt vom Einflusse der Hofkunst blieben.

10. Schule von St. Gallen, vertreten durch zwei werthvolle Belege, den Folchards-Psalter und das Psalterium aureum.

Das eine der beiden Werke, in denen die Stilgesetze der karolingischen Hofkunst vorherrschen, ist durch die Pracht der kalligraphischen Ausstattung, das andere mehr durch seinen figürlichen Inhalt, seine lebendigen Schilderungen, für die Kunstgeschichte bedeutungsvoll.

Endlich sind noch einzelne Denkmäler der karolingischen Buchmalerei vorhanden, welche, im rechtsrheinischen Deutschland entstanden, sich keiner bestimmten Schule zuweisen lassen.

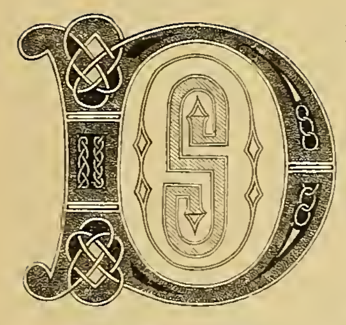


BILDERKREIS DER KAROLINGISCHEN MALEREI.





Adam und Eva.*)



IE Alkuinbibel der kgl. Bibliothek zu Bamberg ist die älteste karolingische Handschrift, welche sich mit der Schilderung Adams und Evas, mit der des Sündenfalles und des Brudermordes beschäftigt. Die Bibel, der Schule von Tours angehörend, bietet in ihren Genesisdarstellungen Einzigartiges in dieser Gruppe frühkarolinger-Handschriften, denn wenn auch der kompositionelle Anschluss der späteren Genesisdarstellungen an dieselbe ganz unleugbar ist, so lässt doch die technische Ausführung dieser Darstellungen in ihrer Eigenart nicht zu, denselben andere an die Seite zu stellen.

Das Blatt ist in vier violette Purpurstreifen geteilt, welche rings von einem breiten Silberrand eingeschlossen werden, der mit rot gezeichneten Arabesken geschmückt ist. Innerhalb dieses Silberstreifens befinden sich goldene Medaillons mit Brustbildern in Umrissen. In den vier Ecken zeigen sich goldene

*) Franz Büttner, »Adam und Eva in der bildenden Kunst« Leipzig 1889 bietet keine Ausbeute für diese Untersuchung.

verschlungene Bänder, rot gerändert mit grüner Füllung.*) In der ersten Scene der obersten Reihe links sitzt auf einem kleinen von zwei goldenen vielblätterigen Feigenbäumen eingeschlossenen Grashügel nackt mit ausgestreckten Armen, die Kniee im Gelenke erhoben, der erste Mensch. Vor ihm steht der junge, unbärtige Schöpfer, dessen Haupt mit einem Nimbus umgeben ist. Sein Gewand wallt bis auf die Füsse herab, die Toga hat er über den Arm geschlungen und lässt ihr Ende frei hinausflattern. Mit der ausgestreckten Rechten wendet er sich zu dem auf dem Grashügel Sitzenden, während er in der Linken eine Rolle hält. Die zweite Scene, deren Figuren bedeutend grösser sind, als die der ersten, schildert die Vorführung der Tiere des Paradieses vor Adam, die Übergabe der Herrschaft über die Tierwelt an den ersten Menschen. Links steht der nackte Adam, den rechten Arm dicht am Körper herabhängend, die linke Hand ausgestreckt. Die Tiere des Paradieses, achtzehn an der Zahl, wenden sich ihm zu.**) Oben sind die Vögel, unter denen der Storch und der Kranich deutlich charakterisiert sind; dann kommen die Säugetiere, unter denen namentlich der Hirsch, das Dromedar, die mit den Hinterfüssen ausschlagende Antilope, der Elefant, der Löwe und das Schwein leicht kenntlich sind. Am Boden kreucht die Schlange. Die sämtlichen Tiere sind golden, nur ein Vogel ist grün gemalt.***) Rechts steht der Schöpfer****), die eine Hand weihevoll erhoben, während die andere eine Rolle trägt. Das Ende der über den Arm geschlungenen Toga hängt auch hier frei herab. Neben ihm steht ein Baum. Über dieser Scene erscheint im silbernen Medaillon ein mit einem langwallenden Schleier bedeckter Frauenkopf, welcher mit dem sichelförmigen

---

*) Janitschek hat das Blatt, das leider durch die Hände berüchtigter »Sammler« vor nahezu hundert Jahren, stark beschädigt wurde, bei Gelegenheit der Herausgabe des Trierer Ada-Codex publiciert. Ebenso F. Leitschuh, Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek 1890.

**) Irrtümlich fasst Anton Springer, Die Genesisbilder S. 683 (21) die Tiere als weidende auf.

***) Darnach ist die Angabe Springers zu berichtigen.

****) Bei Springer steht: »Gott sitzt in der Nähe eines Baumes«.

Mond bekrönt ist. Die sämtlichen Figuren und Bäume dieser ersten Abteilung sind in Gold ausgeführt.

Der zweite Streifen bringt wieder einen grasbewachsenen Hügel, der von zwei Bäumen umgeben ist, von welchen der eine goldenen Stamm und goldene und grüne Blätter, der andere silbernen Stamm und silberne Blätter zeigt. Auf dem grüneu Hügel liegt Adam in tiefem Schlafe, starr ausgestreckt. Die Figur ist in Silber ausgeführt. Gott, in goldenem Gewande, mit grün und rot eingefasstem Nimbus, mit stark herabgeneigtem Oberkörper, ist damit beschäftigt, aus der Rippe des Mannes das Weib zu schaffen.

In der nächsten Scene sehen wir Gott, die Eva dem Adam zuführend. Er umfasst mit der einen Hand den Arm der Eva, während er die andere auf ihre Schultern legt. Adam tritt voll freudigen Staunens, sie mit der rechten Hand betastend, auf die Gehilfin zu. Die Figur Gottes ist golden, die des Adam und der Eva silbern ausgeführt. Daneben steht der in seiner ganzeu Länge von der silbernen Schlange umwundene goldene Paradiesbaum. Auf einem grünen, mit einem silbernen Streifen eiugefassten Rasenhügel stehend, empfängt Eva aus dem Rachen der Schlange, zu welchem sie ihre Hand erhoben hat, die verbotene Frucht. Mit der anderen, ebenfalls erhobenen Hand legt sie eiuen zweiten Apfel in die ausgestreckte Rechte Adams, so dass also von der Schlange bis zu Adam eine förmliche Kette gebildet ist. Die beiden Gestalten sind diesmal in Goldfarbe ausgeführt. Rechts unter dem silbernen Baume stehen die zur Erkenntnis ihrer Nacktheit Gelangten, welche mit grossen goldenen Feigenblättern die Scham bedecken. Adam führt seine linke Hand zum Haupte. Die Figuren des ersten Menschenpaares sind hier und in den folgenden Scenen in Silber ausgeführt.

Die dritte Abteilung zeigt liuks einen goldenen Baum, neben welchem Gott, die Toga auf dem Arm tragend, erscheint, um den Sündern die Übertretung des göttlichen Gebotes vorzuhalten. Adam, mit der Rechteu das goldene Feigeublatt haltend, weist mit der Linken auf sein Weib. Dieses, ebenfalls mit dem Feigenblatt bedeckt, deutet auf die unter einem phantastisch

gezeichneten Baume mit goldenem Stamme und silbernen Blättern auf dem Boden kriechende silberne Schlange als der Verführerin. Die zweite Scene erzählt die Vertreibung aus dem Paradiese. Ein mit silbernem Flügel versehener nimbierter Engel, mit der Rechten ein mächtiges goldenes Schwert emporhaltend, das fliegende Ende der silbernen Toga über den Arm geworfen, legt seine Linke auf die Schulter Adams, der den Arm der vor ihm schreitenden Eva erfasst hat. Die Tunika des Engels ist golden. Die beiden Ausgetriebenen tragen kurze, bis auf die Kniee reichende Röcke*) und mit Goldstreifen gezierte Hosen. Rechts steht ein Baum mit silbernem Stamm und goldenen Blättern.

In der oberen Ecke des untersten Streifens erscheint in einer grünen, rot eingefassten Wolke die goldene Hand Gottes. Darunter steht Adam, golden das Gesicht, die Hände und die Füsse, silbern der Rock und die Schuhe. Er neigt sich etwas zur Erde und hält mit beiden Händen eine mächtige silberne Hacke, mit welcher er den bräunlich gelben, zur kleinen Anhöhe sich erhebenden Boden bearbeitet, der schwarze, rote und braune Streifen zeigt. Zwei grüne Bäume, von welchen der eine rote Blüten trägt, umschliessen eine grüne Fläche, auf welcher wie eine Mumie in goldene Gewänder eingewickelt, der mit Nimbus umgebene Abel liegt. Kain, ganz in Silber, neigt sich herab, um seinen Bruder mit der Hacke zu erschlagen. Rechts oben in der Ecke ragt aus einer grünen Wolke die Hand Gottes. Eva mit dem kleinen Seth auf dem Schosse, beide Gestalten golden, sitzt auf einem silbernen mit einer Rückenlehne versehenen Stuhle.

In ähnlicher Weise stellt die sog. Alkuinbibel in London die Genesis dar, wenn schon die Behauptung Anton Springers, dass »die Form der Köpfe, die Maasse der Körper, der Wurf des Gewandes bei Gott Vater« in beiden Codices die gleiche sei, schwerlich eine Bestätigung finden kann. Die Darstellungen aus der Genesis füllen ein Blatt in vier Abteilungen, welche durch Purpurbänder mit Goldschrift getrennt werden. In dem ersten

*) Das vermeintliche Grau der Röcke (Springer, a. a. O.) ist nur schwarz gewordenes Silber.

Streifen ist die Erschaffung Adams und Evas dargestellt, im zweiten führt Gott die Eva ihrem Gatten zu und verbietet ihnen, von den Früchten des Baumes zu essen, der dritte schildert die Versuchung durch die Schlange, die Übertretung des göttlichen Gebotes und die Scham des sündigen Paares vor dem erscheinenden Gotte; die letzte Abteilung bringt die Vertreibung aus dem Paradiese, dann den die Erde hackenden Adam und die den Seth säugende Eva.

Auch die der Londoner Alkuinbibel nahe stehende Bibel Karls des Kahlen, die sog. Viviansbibel, bringt vor dem Buche der Genesis auf einem Blatte einige Darstellungen aus derselben, welche in den Motiven und zum grossen Teil in der Ausführung mit der Londoner Bibel übereinstimmen. In der ersten Abteilung ist die Erschaffung Adams dargestellt. Gott Vater, unbärtig, in hellblauer Tunika und roter in den Lichtern breit mit Gold gehöhter Toga, streckt seine Rechte dem vor ihm stehenden Adam entgegen. Über dieser Scene erscheint ein Engel in Halbfigur, welcher seine Hände ausbreitet. Die nächste Scene schildert die Erschaffung Evas: Adam liegt starr auf der Erde, während sich Gott Vater über ihn herabbeugt, um aus seiner Rippe die Eva zu erschaffen, dann führt er sie dem Gatten zu. Die zweite Abteilung erzählt den Sündenfall. Neben dem Baume, um welchen sich die Schlange windet, steht Eva, welche den Apfel aus dem Rachen der Schlange empfängt, während sie eine andere Frucht des Baumes dem an ihrer Seite stehenden Adam überreicht. In der nächsten Scene schreiten die Sündigen, in ihrer Haltung deutlich das Bewusstsein ihrer Schuld verratend, mit grossen Blättern bekleidet, auf den Schöpfer zu. Der letzte Streifen schildert die Vertreibung. Adam und Eva werden von einem Engel, welcher, einen langen Stab tragend, des ersteren Schulter berührt, aus dem Paradiese getrieben. Eva führt im Schmerze ihre Hand an das Antlitz. Die nächste Scene zeigt die auf einem Hügel sitzende Eva, den nackten Seth auf dem Schosse haltend. An ihrer Seite bearbeitet Adam mit einer Hacke den Erdboden.

Die Bibel von S. Callisto beschäftigt sich ebenfalls mit der Genesis. Auf einem Blatte bringt sie in drei Streifen

Darstellungen aus derselben. Oben liegt Adam auf einem Hügel. Gott Vater in einem hellblauen Rocke mit goldenen Streifen, worüber ein dunkelroter mit Goldlichtern gehöhter Mantel geworfen ist, neigt sich zu ihm herab und berührt mit seinen Händen den noch Unbelebten. Daneben steht Adam mit ausgestreckten Armen vor dem Schöpfer, welcher in seiner Linken ein Buch hält. Links ruht Adam, das Haupt mit der Rechten gestützt, auf dem Boden. Gott Vater zieht ihm eine Rippe aus der Schulter. Der mittlere Streifen zeigt links die auf einem Hügel sitzende schlafende Eva, welche von der Hand des sich zu ihr herabneigenden Gottes berührt wird. Daneben führt Gott die Eva, welcher er seine Hand auf den rechten Arm legt, dem Gatten zu, der die ihm schüchtern Nahende mit vorgestreckten Händen begrüsst. Rechts stehen Adam und Eva, mit Feigenblättern versehen, an dem von der Schlange umwundenen Paradiesbaum. Hinter Eva steht der Schöpfer, welcher in drohender Geberde seinen Arm über das Haupt derselben hält. Im untern Felde erscheint der nimbierte Engel, das gezückte Schwert in der Rechten schwingend. Die Sündigen verlassen, vor ihm fliehend, eilenden Schrittes das Paradies. Eva presst im Schmerze die linke Hand an die Wange, während Adam seine Hand auf die Schulter der hastig fliehenden Gefährtin legt. Rechts sitzt unter einer durch Stangen gebildeten Laube, welche mit Blattwerk gedeckt ist, die in ein Fell gehüllte Eva mit dem kleinen Seth im Schosse. Daneben hackt der ebenfalls einen Pelz auf dem Rücken tragende Adam die Erde. Der Hintergrund der einzelnen Scenen wird durch Berge und Bäume, der Vordergrund durch Pflanzen belebt.

Es ist nötig, hier auch ein bereits kurz besprochenes Werk der karolingischen Wandmalerei hereinzuziehen. Nach der Beschreibung des Ermoldus Nigellus *) enthielt die Palastkirche einen reichen Schmuck von Wandgemälden in zwei Bilderfolgen; zur Linken Scenen aus dem alten, zur Rechten aus dem neuen Testamente.

---

*) Dümmler, a. a. O. II. Bd. S. 64.

Distichon 191. Ut primo, ponente deo, pars laeva recenset,
Incolitant homines te, paradise, novi.

Als erstes Bild ergibt sich also nach Ermoldus, wie Adam und Eva das Paradies bewohnen; jedoch dürfte nach der Analogie der übrigen Bildwerke nicht der Aufenthalt im Paradiese, sondern die Erschaffung der ersten Menschen, vielleicht die Schöpfung des Mannes, dann des Weibes oder bloss des letzteren dargestellt gewesen sein.

Distichon 193: Inscia corda mali serpens ut perfidus Aevae
Temptat, ut illa virum tangit, ut ipse cibum.

Es folgt also Versuchung und Sündenfall, wahrscheinlich Eva dem Adam den Apfel reichend, in der Mitte zwischen ihnen der Baum der Erkenntniss, um den sich die Schlange windet.

Distichon 195: Ut domino veniente tegunt se tegmine ficus,
Ut pro peccatis iam coluere solum.

Das Distichon scheint zwei Scenen in Eine vereinigt zu haben; denn schwerlich konnte die Erscheinung des Herrn, die noch im Paradiese stattfand, mit der Bebauung der Erde in einem Bilde dargestellt sein. Gerade dieses Distichon giebt aber einigen Aufschluss über die Art der Anordnung. Es ist offenbar an eine Aneinanderreihung der Scenen ähnlich wie in den Bilderhandschriften zu denken.

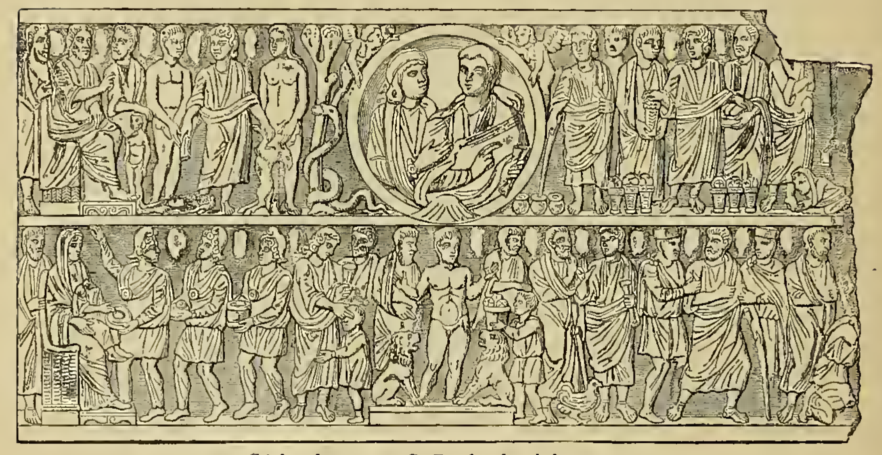
Distichon 197: Frater ob invidiam fratrem pro munere primo
Perculit, haud gladio, sed manibus miseris.

Im Anschlusse war also die Ermordung des Abels durch Kain geschildert.*)

Bereits den altchristlichen Sarkophagreliefs ist der Gegenstand der Erschaffung des ersten Menschenpaares nicht fremd. Auf dem früher in S. Paolo fuori le mura (Garrucci, tav. 365,2) befindlichen Sarkophag, der in die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts gehört, sitzt auf einem Lehnstuhle eine bärtige Gestalt und erhebt die Hand zum Segen. An den Stuhl lehnt sich in der Ecke ein gleichfalls bärtiger Mann an. Adam sehen wir am Boden liegend, starr, die Augen geschlossen, die ausgestreckten Arme dicht an den Körper gelegt. Eva steht aufrecht da;

*) Auf die typologischen Bezüge gehe ich später ein.

sie trägt langes Haar und hat die Arme ebenfalls dicht an den Leib gelegt. Auf ihr Haupt legt eine bärtige Gestalt, in der eine zweite Darstellung Gottvaters zu erkennen ist, die rechte Hand. *) Über der schlafenden Adamsfigur steht dahinter Adam in der Darstellung der Zuweisung, und Eva, beide nackt,. ihre Blösse mit einem grossen Blatte deckend, zwischen ihnen Christus, mit der Rechten Adam zwei Ähren darbietend, mit der Linken ein Schaf an den Vorderpfoten haltend. Rechts steht ein



Sárkophag von S. Paolo fuori le mura.

Baum mit Blättern und Äpfeln; am Stamme ringelt sich eine Eva zugewendete Schlange empor, einen Apfel im Rachen.

Die Erschaffung des Menschen ist auf christlichen Sarkophagen noch zweimal zu finden. Das in Campli bei Teramo gefundene Monument (Garrucci 399,7) zeigt das künstlerische Bilden des Schöpfers; auf einem Fragmente im Museum zu Neapel, wahrscheinlich aus der Sammlung Borgia in Velletri stammend, (Garrucci 369,2) bildet das Einhauchen der Seele das vorwiegende Moment.

*) Die Deutung der drei bärtigen Männer ist zweifelhaft. Vgl. besonders De Rossi, Bullet. cristiano 1865 S. 68 ff. und das treffliche Buch von Johannes Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Museum des Lateran XX no. 104.

Aber diese Reliefs sind im engen Anschlusse an heidnische Vorbilder gearbeitet — heidnische Motive aus der Menschenschöpfung durch Prometheus sind für den neuen Glaubensinhalt etwas ungefüge verwendet, so dass mehr an die Thatsache des geschehenen Wunders erinnert, als dass es dargestellt wird. *)

Eine Reihe anderer Sarkophage im Lateranmuseum zeigt Adam und Eva, zwischen ihnen den Baum mit Blättern und Äpfeln, an welchem sich die Schlange emporwindet. Beide Gestalten, ganz nackt, halten mit den Händen das Feigenblatt und decken ihre Blösse.

In Katakombenbildern wird der Sündenfall erzählt, so in der Katakombe der hl. Domitilla, **) in dem Cubiculum der hl. Cäcilia (Garrucci 34,5) im Coemiterium S. Marcellini et Petri (Garr. 53,2; 55,2) in der Katakombe der hl. Agnes (Garr. 63,1; 64,2). Ein Baum, um dessen Stamm sich die Schlange windet, bildet in allen Fällen den Mittelpunkt der Scene. Adam und Eva, die sich mit der Hand die Scham bedecken, stehen rechts und links vom Baume. Ähnlich findet sich diese Scene auch auf altchristlichen Goldgläsern.



Die Darstellungen des Sündenfalls auf den altchristlichen Sarkophagen unterscheiden sich von jenen in den Katakomben dadurch, dass dort Adam und Eva neben sich eine Ährengarbe und ein Schaf stehen haben.

Was nun die Beziehungen der altchristlichen Darstellungen Adams und Evas zu den karolingischen anlangt, so steht vor allem fest, dass der erste selbständige Versuch, das Wunder auszudrücken, — so weit das Material bis jetzt einen Überblick ermöglicht — in den Miniaturen der karolingischen Zeit vorliegt.

*) Vgl. Jahn, Archäologische Beiträge, S. 170.

**) Gute Abbildung bei Wilpert, Die Katakombengemälde. 1891 S. 50.

Der Sündenfall freilich ist in den karolingischen Handschriften ähnlich dargestellt wie in den Katakombenbildern und auf den Sarkophagen; doch gestattet diese Ähnlichkeit, welche durch den Gegenstand geboten ist, keine weiteren Schlüsse.

Zwar fehlen im Ashburnham-Pentateuch die Erschaffung Adams und Evas und der Sündenfall, aber gerade diese Handschrift macht es wahrscheinlich, dass die karolingische Malerei über Vorbilder auch zu den Genesisdarstellungen verfügte. In der ersten Reihe eines Blattes dieser Handschrift stehen unter einem Laubdach Adam und Eva, mit kurzen Fellen bekleidet. Daneben, unter einem ähnlichen Laubdach sitzt Eva, welche dem Abel die Brust reicht. Dann folgen zwei Scenen mit Kain und Abel, welche Gott Opfer darbringen. Die zweite Reihe stellt die sitzende Eva dar, welche den erstgeborenen stehenden Kain auf den Händen trägt, daneben den mit einem Ochsengespann pflügenden Adam. Hieran reiht sich der von Gott angerufene Kain. Die untere Abteilung zeigt Abel, wie er auf einem Hügel sitzend die Schafe weidet, wie Kain den Pflug führt und endlich wie Kain den Bruder mit einer Axt erschlägt. Die Rücksicht auf den Raum hat offenbar dazu geführt, dass die einzelnen Scenen nicht in der richtigen Aufeinanderfolge dargestellt, sondern anscheinend willkürlich auf das Blatt verteilt sind.

Ein Vergleich der Darstellungen des Ashburnham-Pentateuch mit denen in den karolingischen Handschriften legt vor allem klar, was die Maler derselben von den älteren Vorbildern lernten: die verständige Abgrenzung der Erzählung, die Trennung des Nebeneinander der Scenen durch Bäume, die Belebung derselben durch Berge und zahlreiche Pflanzen. Hervorzuheben ist noch, dass in der Bibel von S. Paul auch das Schema der Laubenbildung übernommen ist, wie es der Ashburnham-Pentateuch in Anwendung bringt.

Es ergiebt sich also, dass neben einzelnen gemeinsamen Zügen, die schon durch den Inhalt der Schrift bestimmt sind oder nicht auffallend erscheinen können, eine Reihe von Nebendingen formaler und dekorativer Natur deutlich erkennen lässt, dass Vorbilder, die dem Ashburnham-Pentateuch verwandt gewesen sein mögen, ihren Einfluss auf die künstlerische Gestaltung und Gliederung der Erzählung in den karolingischen Handschriften geltend machten.

Das Opfer des Melchisedek

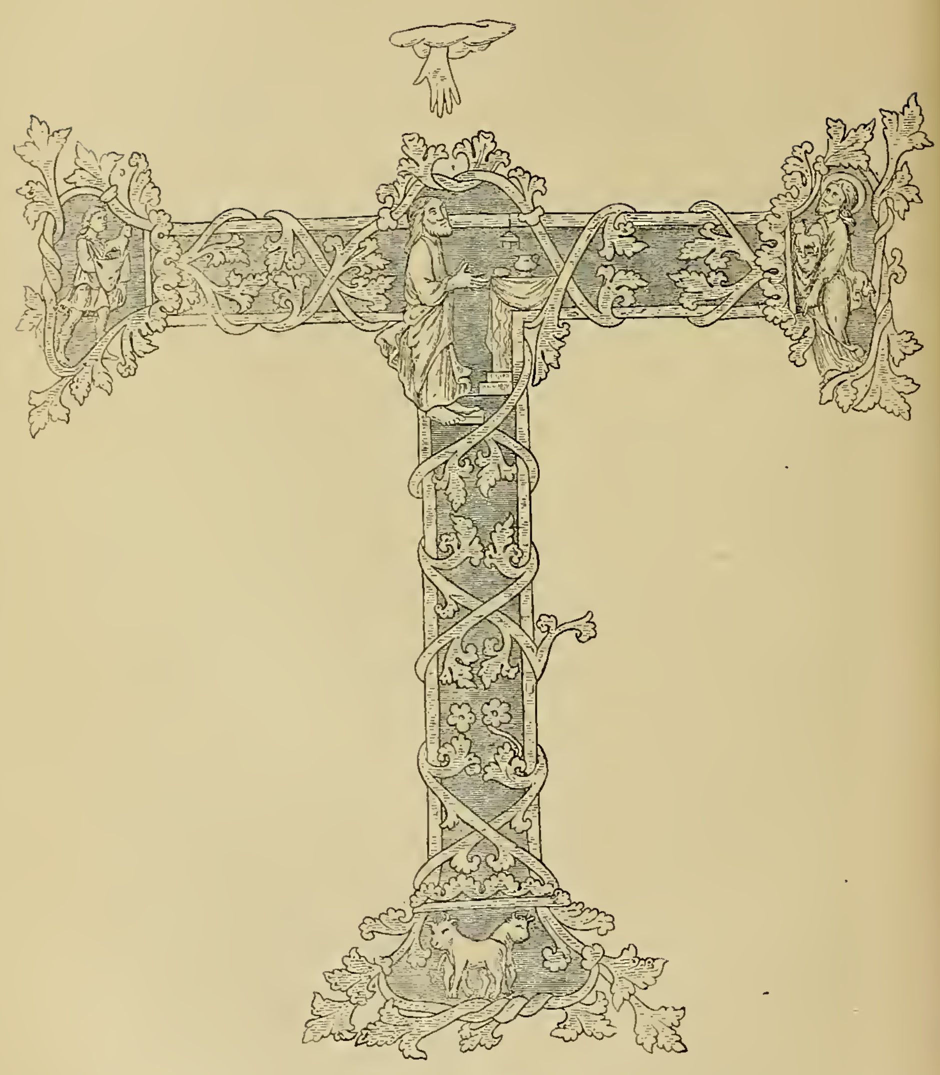
ist in dem Sakramentarium des Drogo in der Kreuzung eines T dargestellt. Der bärtige Priester in langer Tunika steht mit gefalteten Händen vor dem mit einer Lampe bekrönten Opfertische, welcher das Brot und das Gefäss mit dem Weine trägt. Über seinem Haupte ragt aus einer Wolke die Hand Gottes. Links am Ende des Querbalkens findet sich Abel mit nackten Beinen und kurzem Gewande, das Opferlamm tragend; rechts der den Widder darbringende, mit langer Tunika bekleidete bärtige Abraham, welcher allein mit Nimbus versehen ist.

Die Ochsen am Fusse des T enthalten eine Anspielung auf das Opfer des alten Testamentes.

Diese Darstellung erinnert auffallend an die Mosaiken in S. Vitale in Ravenna. In der Mitte des Bildes steht ein Altartisch, auf welchem ein Henkelkelch zwischen Broten steht. Über demselben ragt aus den Wolken die Hand Gottes. Rechts steht der König Melchisedek im priesterlichen Gewande, das Brot haltend. Links naht Abel, das Lamm auf seinen Händen darbringend. Abraham ist in der einen Lünette dargestellt, ein Kalb auf der Platte tragend — die Bewirtung der Engel. Dem Mosaik in S. Vitale hat offenbar ein älteres Vorbild gedient.

Bemerkenswert ist die Gestalt des Abel in dem Drogo-Sakramentarium. Sie zeigt den Hirtentypus wie er in Sarkophagreliefs, aber auch in der ganzen byzantinischen Kunst, in den Fresken der Klosterkirchen des Athos, in den Octateuchen der vaticanischen Bibliothek (746 u. 747), im Octateuch des Syllogos von Smyrna und anderwärts erscheint. Der Abel des Drogo-Sakramentariums ist bekleidet, wie Hirten bei feierlichen Gelegenheiten bekleidet wurden. Ganz in derselben Stellung, wie in diesem Sakramentarium, erscheint Abel auch im Ashburnham-Pentateuch, das Lamm tragend.

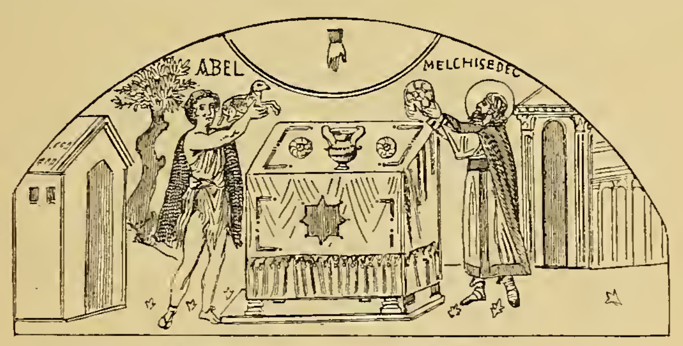
Die Begegnung Abrahams und Melchisedeks findet sich auch in der griechischen Handschrift der Genesis in der Wiener Hofbibliothek. Rechts steht Melchisedek, im Hintergrunde ein Altar zwischen einem auf quadratischen Sockeln ruhenden Säulenbau,



Aus dem Sakramentar Drogos.

während links Abraham sich vorneigt, um die Opfergabe zu empfangen. In Bezug auf die Darstellung im Drogo-Sakramentar sind hier einige Ähnlichkeiten ganz unverkennbar. Der Abraham der Genesis*) gleicht im Kopftypus, in Haltung und Gewandung auffallend dem Melchisedek des Drogo-Sakramentariums, und die schreitende Gestalt des Melchisedek der Genesis erinnert in den Hauptzügen an jene des schreitenden Abel im Sakramentarium.

In dem Mosaik von S. Vitale und in dem Sakramentarium findet sich oben in der Mitte der Bilder die symbolische Darstellung Gottes durch die ausgestreckte Hand. In beiden Bildern steht auf dem mit einem Tuch behangenen Altar neben Brot ein da und dort ganz gleichgebildeter Henkelkelch. Abel, das Lamm



Mosaik aus S. Vitale in Ravenna.

tragend, ist ähnlich der Darstellung im Drogo-Sakramentarium in S. Vitale und im Ashburnham-Pentateuch dargestellt. Die mit einem Tuche verhüllten Hände, auf welchen im Sakramentarium Abel das Lamm trägt, sind charakteristisch für die Darstellung Abrahams in der Wiener Genesis: mit ähnlich verhüllten Händen nimmt dieser eine Henkelkanne von Melchisedek in Empfang, mit verhüllten Händen steht er in der folgenden Miniatur auf dem Felde, zum Sternenhimmel emporblickend.

Es lässt sich natürlich nicht sicher feststellen, wie die karolingische Miniatur entstanden, aber unzweifelhaft ist sie von älte-

*) Ich habe hier die beiden Darstellungen des stehenden Abraham in der Genesis im Auge.

ren Darstellungen kompositionell beeinflusst worden. Als Vorbild hat vermutlich ein Gemälde ähnlich dem Mosaik von S. Vitale gedient: links Abel mit dem Lamme, in der Mitte der Altartisch, an diesem ein Melchisedek, ähnlich dem Abraham der Wiener Genesis, rechts Abraham mit dem Ziegenbocke, oben die Hand Gottes.

Moses.

Drei karolingische Codices beschäftigen sich mit einer Darstellung aus dem Leben Moses. Zwei in zurückhaltender, beinahe schüchterner Weise, der andere liebevoll auf zahlreiche Begebnisse im Leben des Führers des auserwählten Volkes eingehend. Hier wie dort soll Moses die ideale Seite des alten Judentums repräsentieren. Aber auch der weltgeschichtlich bedeutungsvolle Gegensatz Moses zum heidnischen Königstum findet seinen lebendigen Ausdruck, wie dem Kultus der Juden, ihrer Gottesfurcht und der sich im mosaischen Gesetze vorherrschend offenbarenden Gerechtigkeit für das Zeitliche Rechnung getragen ist. Die Bibel Karls des Kahlen bringt vor dem Buche Exodus eine Darstellung Moses. In der oberen Abteilung erscheint Moses im mittleren Alter, mit kurzem Bart und nackten Füssen. Über der hellblauen Tunika trägt er eine gelbe Toga. Er steht auf dem Berge Sinai, aus welchem unzählige Flammen schlagen. Aus kleinen weissen Wolken ragt die Hand Gott Vaters, welche ihm die zehn Gebote in Gestalt eines Diptychon reicht. Am Fusse des Berges steht Aaron in jugendlicher Gestalt, einen Stab in der Rechten haltend. In der untern Abteilung sehen wir Moses mit den Gesetzestafeln, Aaron mit einem Stabe in der Hand. Sie stehen vor dem Eingange des Tabernakels. Dieses schlanke, von Säulen getragene Giebelhaus ist von einem mit Goldblech belegten Dache gedeckt. Bunte Vorhänge zum Schutze des Heiligtums sind an einem Rundstabe befestigt. Zur Verkündigung des Gesetzes durch Entfaltung des Diptychons hat sich die in einer Doppelreihe aufgestellte Gemeinde versammelt.

Die sog. Alkuinbibel in London beschäftigt sich ebenfalls vor dem Buche Exodus in zwei Darstellungen mit Moses.*) Die eine Scene zeigt Moses auf dem Berge Sinai, wie er von der aus den Wolken ragenden Hand Gottes die Gesetzestafeln empfängt. Der Berg selbst strahlt in rotem Feuer. Von oben giessen zwei Engel Feuer aus einem goldenen Horne. Am Fusse des Berges steht Aaron, welcher einen in eine Schwertlilie endigenden Stab in seiner Rechten hält. Die andere Scene zeigt den Moment, in welchem Moses der Jüdischen Gemeinde das göttliche Gesetz verkündet. Die Gestalten des Moses, des Aaron und des Josua sind mit ihren Namen überschrieben. Josua hält denselben Stab, welchen wir oben in den Händen Aarons gesehen haben. Diese Figuren stehen innerhab eines Tempels, welcher kannelierte Säulen mit reichgeschmückten Capitellen zeigt. Auf jeder Seite ist ein Thor. Der Eingang ist mit einem Vorhange bedeckt, welcher an einer Stange befestigt ist. Moses trägt einen weissen Mantel über einer violett gefärbten Tunika mit rotem Saume. Aaron, bärtig, ist mit einem Scharlachmantel und einer weissen, mit Gold verbrämten Tunika bekleidet. Er trägt eine Krone auf dem Haupte, in der Linken hält er einen in eine Schwertlilie endigenden Stab, während die Rechte ein goldenes Manutergium trägt, das zur Verhüllung des heiligen Buches bestimmt ist.

Die Bibel von S. Calixt bringt auf vier Blättern eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Moses. Das erste Blatt beschäftigt sich mit Moses in selbständiger Weise, während das zweite in Inhalt und Komposition in nächster Verwandtschaft zu den beiden eben besprochenen Darstellungen steht. In der obersten Scene des ersteren Blattes trägt ein Mann, hinter dem noch eine andere Gestalt sichtbar wird, das Körbchen mit dem Kinde zu dem schilfbewachsenen Nil. Am anderen Ufer sitzt der Nilgott im blaugrünen Mantel, einen Widerhaken in der Hand haltend, die Urne zur Seite. In der Mitte des weissblauen Flusses schwimmt auf einem braunen Brette das ausgesetzte Knäblein.

*) Springer hat dieselbe in seiner Arbeit über die Genesisbilder unbeachtet gelassen.

Zwei Dienerinnen haben sich ans Ufer gekniet, um mit ihren Armen das weinende Kind zu erreichen, dessen sich die im ziegelroten Gewande am Ufer stehende Tochter Pharaos erbarmt hat. Mit lebhaften Geberden bespricht sie mit ihrer Begleiterin den Plan, trotz des königlichen Gebotes das Kind aufzunehmen und zu erziehen. Rechts davon trägt die Dienerin den geretteten Knaben auf ihren Armen seiner mit vorgestreckten Armen herbeieilenden Mutter zu, hinter welcher ein Haus erscheint. Die mittlere Scene zeigt uns unter einem von Säulen getragenen Kuppeldache den König Pharao auf dem Throne sitzend, umgeben von Schwert- und Schildträger. Rechts steht der nimbierte Moses mit dem Stabe in der Hand. Am Boden, vor dem Throne des Königs liegen zwei Schlangen. Es sind das nicht die in Schlangen verwandelten Stöcke der von Pharao herbeigerufenen Zauberer, sondern die auf Gottes Geheiss zur Erde geworfenen Stäbe Moses' und Aarons, welche sich in Schlangen verwandelt haben, die, beim Schwanze ergriffen, in den Händen der beiden am Boden Knieenden wieder zu Stäben werden. Die stark ausgeprägte Vorliebe für gleichmässige Anordnung der Scene hat hier zur Vereinigung des Inhaltes zweier nicht in dieselbe Zeit fallender Begebenheiten geführt. (Exod. 4,2 — 4, 7,8 — 13.) Links steht eine Gruppe von Israeliten, welche staunend Zeuge des Wunderzeichens sind, mit welchem Moses seine göttliche Sendung vor seinem Volke beglaubigen soll. Oben rechts sehen wir hinter Wolken Moses vor einem hohen, vielästigen Baume stehen, über welchem die Hand Gottes erscheint. Die untere Scene erzählt den Durchzug der Israeliten durch das rote Meer und den Untergang Pharaos. Rechts sehen wir den nimbierten Moses, der seine Hand mit dem Stabe über das Meer ausstreckt, an seiner Seite Aaron. Neben und hinter ihm schreitet der lange Zug der Israeliten; voran ziehen Frauen, welche das mit Preis und Jubel sich in Jehova versenkende Siegeslied singen,*) dann folgen

*) Exod. 15,20.

Männer und Frauen, auf den Rücken und Köpfen ihre Habe tragend. Auch Viehherden befinden sich in dem Zuge. Das Meer ist geteilt, die Israeliten schreiten auf dem trocken gelegten Meeresgrund, während die Wagen und Reiter des Heeres Pharaos in die Wellen stürzen.

Die andere Miniatur der Bibel von S. Paul, welche sich innig an die Darstellungen Mosis in der Bibel Karls des Kahlen und der Londoner Alkuinbibel anschliesst, zeigt oben Moses auf dem feurigen Berge Sinai, wie er von der aus den Wolken ragenden Hand Gottes die Steintafeln mit dem von dem göttlichen Finger geschriebenen Gesetze erhält. Hohe Weidenbäume stehen zu den beiden Seiten Mosis an dem mit Pflanzen bewachsenen Berge. Links harrt Aaron des auf dem Berge Weilenden mit emporgehobener rechter Hand, in der Linken den Stab tragend. In der zweiten Scene erscheint der vom Berge herabgekommene Mose mit den Gesetzestafeln im Arme; an seiner Seite befindet sich Aaron; einer der Fürsten der Gemeinde, welche in neun Vertretern versammelt ist, schreitet auf ihn zu. Er will dem Volke die göttlichen Befehle über das zu errichtende Heiligtum der Stiftshütte verkünden. Die Scene spielt unter einem halleartigen Bau, der von Säulen getragen wird.

Das nächste Blatt bietet einen Blick in die Arbeiten bei Erbauung der Stiftshütte: vier Männer, in lebhaft bewegten Stellungen, sind damit beschäftigt, das Zelt aufzubauen, die Teppiche und Decken und die Vorhänge zu befestigen. In der Mitte, unter der schwebenden Lichtkrone ist in dem von Säulen getragenen Prachtzelte die Bundeslade aufgestellt, mit den Stangen, welche zum Tragen der Lade bestimmt sind. Zu beiden Seiten des »Gnadenthrons«, auf welchem die Lade steht, befinden sich Cherubim, nicht in menschenähnlich gestalteter Figur, sondern nur mit menschlichem Gesicht und ausgestreckten Händen, während sie sonst von allen Seiten mit ausgebreiteten Flügeln umgeben sind. Unten in der Mitte steht auf breitem Postamente der hohe Leuchter, aus welchem zu beiden Seiten drei nach oben gebogene Arme wachsen. Der siebente Arm auf dem Stocke des Leuchters endet in einen Blumenkelch. Links von dem Leuchter

erscheint Moses in Begleitung eines Leviten; er will nach Vollendung aller Arbeiten die vor ihm stehenden Israeliten weihen, einkleiden, salben und zu Priestern heiligen. Seine Rechte ist über dem Haupte des Vordersten erhoben, auf welches er Salböl zu giessen im Begriffe ist. Rechts sehen wir Moses mit einer Opferschale in der Linken, die Rechte zur Bundeslade erhoben, während Aaron und die neugeweihten, in lebhaftem Gespräche begriffenen Priester in seiner Nähe versammelt sind. Die unterste Darstellung zeigt im Hintergrunde, dessen Mitte eine Säule bildet, zu deren beiden Seiten Vorhänge befestigt sind, rechts und links die an diesen Weihungen und Opferungen lebhaften Anteil nehmende Gemeinde. Viele aus dem Volke haben Blick und Hand freudig erhoben. Im Vordergrunde sehen wir drei Tiere, einen jungen Stier und zwei Widder; der mit der Schlachtung der Opfertiere betraute Levite holt mit dem hocherhobenen Beile zum Schlage auf den Stier aus. Moses neigt sich herab zu den Tieren, mit der Bewegung seiner rechten Hand, in der er eine Schale zum Auffangen des Blutes bereit hält, seine Thätigkeit an dem Opfergeschäft ausdrückend. An seiner Seite steht ein Priester.

Die Bibel von S. Calixt zeigt in einer anderen Miniatur den von seinem Volke Abschied nehmenden Moses. Er steht auf einer bergigen Anhöhe, an seiner Seite drei Männer. Vom Fusse des Berges bis hinauf zu der Höhe, welche der Abschiednehmende erstiegen hat, stehen dichgedrängt die Stämme Israels. Die vordersten der mit Schild bewaffneten Männer haben ihre Hände erhoben. Die Stadt, deren stattliche Gebäude links sichtbar werden und sich bis in die Nähe des Berges Nebo erstrecken, kann keine andere als Jericho sein. Rechts oben sehen wir die von Strahlen umgossene Hand Gottes dem Mose erscheinen, der mit ausgebreiteten Händen, den Blick zum Himmel erhoben, die Ankündigung seines Todes entgegennimmt. In der von diesem Begebnis durch einen Baum geschiedenen Scene liegt der greise Knecht des Herrn, den Wolken nahe, auf dem Berge Nebo, den er nach dem göttlichen Befehle nach der Segnung des Volkes erstiegen hatte. Ein Engel senkt sich aus dem Himmel herab, um

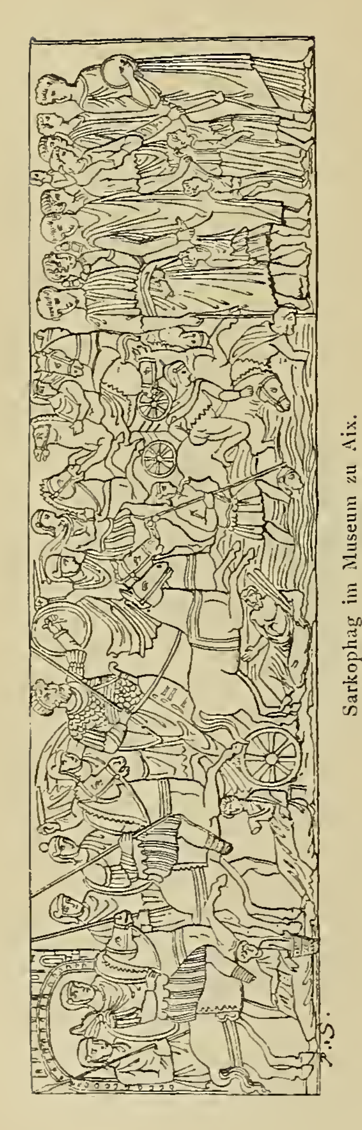
den Leichnam des Moses zu bestatten, dessen Grab kein Sterblicher erfahren hat.

Zahlreichen Darstellungen aus dem Leben Moses begegnen wir bereits in der altchristlichen Kunst. Der die Gesetzestafeln empfangende Moses ist häufig Gegenstand der altchristlichen Sarkophagskulptur. Der aus Arles stammende Sarkophag (Garrucci 398) zeigt Moses mit der Rechten die Gesetzestafeln entgegennehmend, welche ihm eine Hand aus den Wolken reicht. Ähnlich findet sich diese Scene auf zahlreichen andern römischen Sarkophagen. Die Thüre von S. Sabina stellt Moses in derselben Scene dar: er empfängt die Tafeln auf einem Tuche, welches er mit beiden Händen der Hand Gottes entgegenhält. An seiner Seite steht Aaron.



Der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer wird in ähnlicher Weise, wie in der Handschrift von S. Calisto in der altchristlichen Sarkophagskulptur dargestellt. (Garrucci 308, 309.) So in dem aus Arles stammenden Sarkophag im Museum zu Aix. Rechts Moses mit dem Stabe in der Hand, mit ihm die Schar der Israeliten, voran die singenden Frauen, links die im wilden Durcheinander Hals über Kopf in die Wogen stürzenden Krieger, Fussvolk und Reiter. Die Mosaikdarstellung in S. Maria Maggiore ist auf die Darstellung in der Bibel von S. Paul ohne Einfluss geblieben. — Auch die Thüre von S. Sabina in Rom bringt den Untergang des Pharao und die beiden tanzenden Schlangen, rechts Pharao, links Moses mit dem Stabe. Eine andere Tafel der nämlichen Thüre stellt Moses dar, wie er nach seinem Tode von den Engeln in den Himmel gehoben wird.

Der Ashburnham-Pentateuch, in dem Anton Springer mit Recht die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen entdeckt zu haben glaubt, widmet dem Leben Moses sechs Blätter. Moses Auffindung durch die Ägyptische Königstochter wird in einer



Sarkophag im Museum zu Aix.

Scene des Pentateuch (Cod. fol. 56a) geschildert. Der Nil ist als breites gewundenes Band gemalt. An seinem Ufer steht die Prinzessin mit dem Gefolge ihrer Frauen, rechts die Schwester Moses, welche eilenden Schrittes das nackte Kind der herbeigerufenen Mutter übergibt. Auch erzählt der Pentateuch den Untergang Pharaos. (Cod. fol. 68a). Links sehen wir das Heer des Königs in die Fluten stürzen, rechts schreitet der lange Zug der Israeliten, Männer und Frauen, voran Moses mit dem Stabe, an seiner Seite Aaron. Die vordersten der Männer tragen Säcke auf den Schultern. Ein anderes Blatt des Pentateuch (Cod. fol. 76a) bringt die Verkündigung des Gesetzes an die Juden. Moses mit beiden Händen die Gesetzestafeln haltend, steht hinter einem Opfertische. Links davon hat sich die ganze Schar der Israeliten versammelt. In der untern Abteilung desselben Blattes ist der Tabernakel dargestellt, rechts und links von Zelten eingeschlossen, aus welchen Moses und Josua, Aaron mit seinen Söhnen, Nadab und Abihn hervortreten. Moses und Aaron halten die Vorhänge des Tempels in den Händen. Über dem Opfertische hängt eine Lichtkrone.



Aus dem Ashburnham-Pentateuch (Moses).



Aus der Bibel von S. Paul.

Lehrreich ist vor allem ein Vergleich der Darstellungen der Findung Moses im Pentateuch und in der Bibel von S. Paul; die Scene der Übergabe des nackten Kindes ist da und dort fast gleich gebildet. Noch überzeugender wirkt eine Gegenüberstellung der Schilderungen der murrenden Israeliten und jener von Pharaos Untergang in den beiden Handschriften. Da und dort stehen Moses und Aaron in der linken Ecke, gegen welche sich die Israeliten mit aufgehobenen und vorgestreckten Armen wenden. Finden sich ferner in den Schilderungen von Pharaos Untergang schon in der Darstellung der mit den Wellen Kämpfenden einzelne übereinstimmende Züge, so lassen sich — abgesehen von der gleichmässigen Anordnung der Scene — charakteristische Einzelheiten, namentlich bei den auf dem Ufer schreitenden Israeliten nachweisen; die mit Säcken beladenen Männer, die reihenweise Aufstellung der Einherziehenden, die lebhafte Bewegung des stabtragenden Moses sind beiden Handschriften gemeinsam. Auch die in der unteren Abteilung des XVIII. Blattes des Ashburnham-Pentateuch dargestellte Scene, und ein Blatt aus der Bibel von S. Paul — ich gebe beide Darstellungen hier wieder — verläugnen nicht die verwandten Beziehungen zu einander.*)

Bileam. Empörung und Untergang der Rotte Korahs.

Die Bibel von S. Paul bringt eine Miniatur, welche in ihrer obersten Scene von Bileam — dem Zauberer oder dem Propheten — erzählt. Balak, der König der Moabiter, welcher durch die Nähe eines so starken Volkes, wie das der Israeliten, mit Furcht und Grauen erfüllt war, ersuchte die Ältesten Midians um Hilfe und erhielt von diesen den Rat, Bileam zur Verfluchung der Israeliten herbeizurufen. Rechts sehen wir den Engel des Herrn mit dem gezückten Schwerte in der Rechten sich dem auf einem Esel reitenden

*) Der Initialornamentik gehören die vignettenartigen Bildchen der Viviansbibel an: die Findung des Moses und seine Wartung, dann Moses als Gesetzesverkünder.

Bileam entgegenstellen. Das Tier, geblendet und erschreckt von der Erscheinung, zeigt die Haltung des störrischen Esels. Der Wahrsager, dessen Haupt unverdientermassen der Nimbus schmückt, hat den Stock erhoben, um das widerspenstige Tier zu züchtigen. Hinter Bileam schreiten seine beiden Diener, der eine mit der Lanze bewaffnet. Links steht der Wahrsager vor Balak, dessen Haupt die Königskrone trägt. Hinter dem Könige wird ein mit Schild bewaffneter Krieger sichtbar. Die untere Scene hat auf den Aufruhr Korahs und seiner Rotte Bezug. In der Mitte des mit Vorhängen reich geschmückten Zeltes steht unter der Lichtkrone die Bundeslade. Links erscheint Moses, auf die unter ihm stehenden Empörer blickend, welche drohend die Hand erhoben haben. Daneben kniet Moses mit gefalteten Händen vor dem Heiligtum, der Entscheidung Jehovas entgegen sehend, welche er angerufen hat. Rechts steht Moses, der Bundeslade zugewendet; er hat Korah und seinen aus dem Heiligtume abziehenden Anhang aufgefordert, sich mit Rauchpfannen und Räucherwerk vor Jehova zu stellen. Weiter unten erscheint ein Engel, welcher ein Gefäss mit Feuer ausgiessend, die Strafe Gottes verkündet. Die vielköpfige Volksmenge flieht, entsetzt von der gegen die Empörer ausgesprochenen Drohung des Herrn, während Moses fürbittend auf die Kniee niederfällt. Die unterste Scene zeigt die Bestrafung der Empörer, den furchtbaren Untergang der Rädelsführer. In der Mitte steht ein Baum. Die beiden der Partei des Korah angehörenden Gruppen rechts und links werden von der sich spaltenden Erde verschlungen, die Frevler fahren in den unter ihren Füssen sich öffnenden Abgrund hinab. Einzelne der Bestraften strecken ihre Hände flehend empor, während sie in die Tiefe sinken. Die Rauchfässer, mit welchen die Empörer der Rotte Korah vor dem Herrn erschienen waren, fliegen empor: sollten sie doch nach dem Gebote des Herrn, weil durch den Gebrauch geheiligt, gesammelt und zu einem Überzuge für den Brandopferaltar verwendet werden.

Der Durchgang durch den Jordan und die Eroberung Jerichos.

Den Durchzug durch das an der Übergangsstelle durch ein Wunder trocken gelegte Flussbett des Jordan schildert der untere Teil einer Darstellung in der sog. Bibel von S. Calixt. Josua ist am Jordan angekommen. Er steht, eine mächtige Gestalt, in fast hüpfender Bewegung, mit ausgestreckten Armen, in der Mitte seines Kriegsheeres, das rechts in zahlreichen Reihen aufgestellt, eine grosse bewaffnete Schar bildet; ein kleinerer Trupp Soldaten steht zur linken Seite. Josua ist durch zwei Bäume, rechts und links, von seinem Heer getrennt.

Die Bundeslade wird von vier levitischen Priestern im tänzelnden Schritte über den Jordan getragen. Ihnen voraus schreitet Josua mit ausgebreiteten Händen, die Finger der Linken wie zum Segnen erhoben. Sechs Männer mit schweren Steinen beladen, schleppen sich vor ihm mühsam, mit von der Last gebeugten Knieen, fort. Die meisten haben die Steine auf die Schulter oder auf den Rücken genommen, einer umschlingt den Stein mit beiden Armen und versucht es, denselben mit dem Kinn erfasst, auf der Brust zu tragen. Die Steine sollten — als ein Zeichen in Israel — zum Gedächtnis an die wunderbare Führung durch den Jordan dienen. Josua stellte auch als Zeichen des Standorts der Füsse der Priester mit der Bundeslade zwölf Steine zum Denkmal auf.*) Zu beiden Seiten der Darstellung, rechts und links von der Scene der bergauf getragen werdenden Bundeslade, sitzen zwei bärtige Männer mit entblösstem Oberkörper, welche die eine Hand auf die sich türmenden Wogen legen, während sie mit der andern einen zweihenkeligen Krug halten. Es sind dies die personificierten Gewässer des Jordan, die Flussgötter, welche ihren Wellen Halt geboten und sie so lange zurückgehalten haben, bis die Träger der Bundeslade den Fluss verlassen hatten.

Rechts oben ist ein grösserer Gebäudekomplex dargestellt, welcher Jericho, das feste Bollwerk der kananitischen Macht und

*) Keil, Biblischer Commentar 1. Bd. S. 31.

Herrschaft, bedeutet. Von den Mauern blicken mit Schildern bewaffnete Krieger herab; aus einem Gebäude an der Stadtmauer schauen ängstlich drei Frauen, zweifelsohne die Rahab mit ihren Angehörigen, welche die Kundschafter der Israeliten in ihrem Hause verborgen hatte.

Die Mauern Jerichos umziehen drei Priester im kriegerischen Gewande, die Hallposaunen blasend; ein vierter schreitet in das Thor der Stadt. Oben rechts sprengen drei mit Schildern bewaffnete Reiter, die Lanzen schwingend, auf eine feindliche Gruppe von Reitern zu, welche zum Teil im Begriffe sind, die Pferde zur Flucht zu wenden.

Zum Vergleich können hier die römischen Mosaiken von S. Maria Maggiore herangezogen werden. Der Inhalt der Darstellung ist derselbe: auf die nämliche Weise, wie in der Bibel von S. Calisto wird der Zug der Bundeslade und der Fall Jerichos geschildert. Diese biblischen Kompositionen — mögen sie in der Anordnung noch so bedeutende Abweichungen aufzuweisen haben — sind zweifelsohne von anregender und beeinflussender Wirkung auf die Darstellungen der Bibel von S. Calisto gewesen.

Ähnliche Darstellungen bringt der früher in Heidelberg befindliche, jetzt in der Vaticana aufbewahrte griechische Codex (Garrucci 157—167), die Josuarolle, welche dem 5., spätestens dem 6. Jahrhundert angehört.*) Es ist namentlich bemerkenswert, dass sich hier auch der personificierte Jordan befindet und zwar in der Gestalt eines liegenden Mannes, der sich auf eine Urne stützt und in der Rechten eine Wasserpflanze hält.

Die Mosaiken der Basilica Liberiana schildern ebenfalls den Zug der Bundeslade und den Fall Jerichos. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich zunächst, dass die Geschichte Josuas mit grösserer Lebendigkeit von der orientalischen Kunst ergriffen und in reicherer Gestaltung von ihr ausgeführt wurde.

Wir haben keinen früheren Zeugen, als eben die Mosaiken in S. Maria Maggiore, der uns von der Einfügung der Dar-

*) N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin. Paris 1886.

stellungen aus dem Leben Josuas und aus seiner Führung des auserwählten Volkes in den altchristlichen Bilderkreis Kunde bringt.

Samuel, Saul und David.

Die Bibel von S. Calixt reiht eine Anzahl von Scenen aneinander, welche Ereignisse aus dem Leben Samuels, Sauls und Davids schildern.

In der ersten Scene links sehen wir Elkana bei seinem Weibe Hanna stehen, welcher sie in ihrem Kummer zu trösten sucht. Daneben sitzt der Hohepriester Eli auf den Stufen des Palastes Jehovas. Neben ihm steht Hanna, die ihm ihr Leid klagt. Den Körper etwas zu ihr geneigt, vernimmt er ihre Bitte und wünscht ihr, dass sie der Gott Israels erhören möge. Der Wunsch sollte in Erfüllung gehen. Die nächste Scene zeigt den kleinen Samuel, um den die Mutter einst gebetet, wie er von seinen Eltern dem Hohepriester übergeben wird. Eli sitzt wieder ganz in derselben Haltung an den Stufen des Tempels; er reicht seine Rechte dem zarten Knaben entgegen, der von seinen Eltern zum Tempel geführt wird. Zwei kleine Stiere, die Opfergabe, sind dem sich dem Dienste des Heiligtums widmenden Knaben gefolgt. Die beiden anderen Personen, welche ebenfalls zum Tempel schreiten, bringen dem Eli als Opfer eine Epha Mehl und einen Krug Wein.

Die zweite Reihe der Miniatur zeigt den Sturz des Eli. Ein Benjamite, in kräftig ausschreitender Bewegung, den Stab in der Linken haltend, eilt als Trauerbote nach Silo, um Eli die Niederlage der Israeliten, den Tod seiner Söhne und den Verlust der Bundeslade zu melden. Der greise Hohepriester stürzt bei dieser Nachricht kopfüber vom Stuhle. Die nächste Darstellung ist der Salbung Sauls gewidmet. Samuel hat seine Rechte über dem Haupte Sauls erhoben und giesst den Inhalt einer Ölflasche auf dasselbe aus. An der Seite Sauls steht mit Schild und Speer sein Knappe. Diese im Geheimen vollzogene Salbung trägt in unserer Miniatur den Charakter eines Aktes, welcher vor dem versammelten Volke vollzogen wird. Zu beiden Seiten dieser

Gruppe hat eine Schar Bewaffneter Aufstellung genommen, welche den gesalbten König mit erhobenen Armen begrüssen. Die Stadt, deren Häuser rechts im Hintergrunde sichtbar werden, ist Mizpa.

Die dritte Reihe erzählt den Sieg Davids über Goliath. Unter einem Throne sitzt der König Saul, umgeben von zwei seiner Soldaten. Goliath, eine riesige Erscheinung, mit dem ehernen Helme auf dem Haupte, den mächtigen Schild am linken Arme, naht mit gezücktem Spiesse dem kleinen David, der unbewaffnet und barhäuptig nur die Schleuder mit dem Steine in der Rechten trägt. Daneben sehen wir den inzwischen bedeutend gewachsenen David, das bärtige Haupt des erschlagenen Riesen in der Linken haltend, während die Rechte das eigene Schwert des Riesen erhebt, mit welchem David den Kopf des Philisters vom Rumpfe trennte. Der Leichnam des Riesen liegt vor ihm auf der Erde. Die Philister, erschreckt über den Tod ihres Helden, ergreifen die Flucht.

Die unterste Reihe beschäftigt sich mit dem Tode Sauls. Wir sehen das Heer der Philister anrücken, die Bogenschützen zu Pferd und zu Fuss. Am Boden liegen gefallene und verwundete Krieger. Saul, der nicht lebendig in die Hände seiner Feinde fallen will, hat das Schwert zur Erde gestellt und stürzt sich in dasselbe, während er es mit beiden Händen umfassen zu wollen scheint. An seiner Seite steht ruhig sein Waffenträger, den Saul vergebens aufgefordert hatte, ihn mit dem Schwerte zu durchbohren. —

In der altchristlichen Kunst ist David mit der Schleuder ein beliebter Gegenstand der Darstellung. In dem Coemeterium des hl. Callistus erscheint er mit der Schleuder in der Rechten, mit der Linken im Gewande die aufgelesenen Steine tragend.

Auf einem Marseiller Sarkophag (Garrucci 341,4) sehen wir den Kampf mit Goliath dargestellt. Links steht David, die Schleuder mit den Steinen in der Rechten, in der Linken den Hirtenstab haltend. Mit gezücktem Schwerte, den Helm auf dem Haupte, mit dem Schild bewaffnet, geht Goliath auf seinen Gegner zu. Rechts hält David das Haupt des Riesen in seiner Hand. Er schreitet auf König Saul zu, der von zwei Kriegern

umgeben, auf seinem Throne sitzt. Ein anderer Sarkophag (Garrucci 341) aus Rheims schildert ähnlich David und Goliath.

Die sog. Bibel von St. Calixt erzählt in einer anderen Miniatur das Verhalten Davids bei der Kunde vom Tode Sauls. Auf einem mit Polster und Rückenlehne versehenen Throne sitzt David. An seiner Seite im Halbkreise stehen je vier mit Schild und Lanze versehene Krieger. Auch vor dem Throne auf der rechten Seite haben drei Bewaffnete Aufstellung genommen. Links steht ein Mann, mit flatterndem Gewande und erhobenen Händen, in der einen den Speer, in der andern ein Diadem emporhaltend. Er hat David die Flucht und die Niederlage des israelitischen Heeres und den Tod Sauls und Jonathans gemeldet. In der Hoffnung, Lob und Dank zu ernten, bekennt er sich selbst als Mörder des Königs; zum Zeichen der Wahrheit seiner Botschaft bringt er das Diadem, das er vom Haupte des toten Königs auf dem Schlachtfelde genommen. David ist im Begriff, in tiefem Schmerze mit beiden Händen seine Kleider zu zerreissen. Rechts im Vordergrunde empfängt der angebliche Königsmörder seinen Lohn: David, der von Gott zum Nachfolger Sauls erwählt und gesalbt war, lässt ihn mit dem Tode bestrafen. Der Henker hat den gewinnsüchtigen Amalekiter zu Boden geworfen, sein Haupt mit der Linken erfasst, und ist im Begriffe, mit dem gezückten Schwerte den Todesstreich auf den Nacken des Verbrechers zu führen. Links oben erscheint Jehova im Brustbilde, von Strahlen umgeben. Die Figuren dieser Darstellung sind in dieser Miniatur grösser gebildet, als in den übrigen der Handschrift.

Das Psalterium aureum, in welchem die historische Auffassung zur Geltung gelangt, führt zahlreiche Erlebnisse Davids, Begebenheiten aus seiner Geschichte vor Augen. Der äussere Anlass der Gesänge Davids, nicht der Inhalt der letzteren, wird geschildert. So wird in allegorischer Form die Errettung Davids aus der Hand seiner Feinde vorgeführt. Unter einem Rundbogen thront David, zu der segnenden Hand Gott-Vaters emporblickend. Mit der Rechten weist er auf die zu seinen Füssen niedergestreckten Feinde. Gegenüber stehen die Seinen.

Ein anderes Bild stellt die Salbung Davids durch Samuel dar. Samuel hält in der erhobenen Rechten das goldene Horn, aus dem er Öl auf das Haupt des Erwählten giesst. David naht tief gebeugt, die beiden Hände offen vor sich haltend und demütig aufblickend.

Die folgenden Bilder haben die durch David vollzogene Erbauung der Hütte und die Installation der Bundeslade zum Gegenstand. Das eine Bild stellt die Einholung der Bundeslade vor, die auf einem zweiräderigen Karren von zwei Rindern gezogen wird. Hart vor den Zugtieren steht eine Hütte, drei Stockwerke hoch; die Thorflügel sind weit geöffnet. Das »Zelt« auf dem anderen Bilde schildert die Vollendung der Stiftshütte. Unten und auf dem Dache stehen die Werkleute, der Eine beschäftigt, dem Genossen einen Ziegel zu reichen, während der Dritte mit Axt und Stemmeisen am Dache arbeitet.

Das nächste Bild, die Weihe des Heiligtums schildernd, zeigt einen Altar, welcher mitten unter einem von Säulen getragenen Giebel steht. Zwei Leviten stellen die Bundeslade nieder. In der Mitte, hinter der Lade, steht der König, eine Krone auf dem Haupte tragend. Mit der hoch erhobenen Linken fasst er das obere Ende eines lautenähnlichen Instrumentes, auf welchem die Rechte mit dem Plectron spielt.

An diese der Verherrlichung des Kultus geweihten Bilder reiht sich die Folge historischer Kompositionen, welche die Bedrängnisse schildern, die David in der Zeit seiner Verfolgung durch Saul zu erdulden hatte. Das erste Bild zeigt David, wie er sich vor dem Könige Achis als Wahnsinniger geberdet. Zwei Knechte fassen ihn um den Leib und um die Arme. In der nächsten Scene vernimmt Saul, auf dem Throne sitzend, die Botschaft Doegs über David. Das folgende Bild schildert den in voller Rüstung, den Speer zum Wurfe bereit, daher reitenden Saul, dem drei ebenfalls berittene Trabanten folgen. David schaut von einer Felsenhöhle auf seinen Verfolger herab. Ein anderes Bild zeigt vor einem Hause eine aus drei Bewaffneten bestehende Wache. Im Fenster erscheint die Büste eines bärtigen Mannes, in welchem wohl David zu erkennen ist, der in sein Haus zür

Michal geflohen war. In dem nächsten Bilde sitzt David auf dem Throne. Vor ihm steht ein Trabant, hinter diesem acht unbewaffnete Männer. Im innigen Anschlusse an diese Scene zeigt



Auszug des Heeres (Psalterium aureum).

das folgende Bild den Auszug des Heeres wider die Syrer. Die Schar der Krieger ist in zwei Haufen geteilt. Dem Zuge voran reitet der Standartenträger mit dem Feldzeichen, einem Drachen. Die nächsten Scenen zeigen eine belagerte Stadt. Die

Reiter bedrängen mit Pfeilschüssen und Wurfspiessen die Besatzung. Gegenüber und hinter den Wällen halten sich die Krieger zum Sturme bereit. Aus der Festung schlagen Flammen empor; Verwundete und Tote stürzen von der Mauer. Eine ähnliche Scene wiederholt sich auf der unteren Hälfte des Blattes. Thor und Türme stehen in Flammen; ein Soldat eilt mit der Brandfackel den angreifenden Reitern voran. Das letzte auf David bezügliche Bild zeigt diesen, wie er, der in die Wüste Juda geflüchtet war, drei Bewaffneten seine Pläne enthüllt.

David.

Der im Besitze von Mr. Ellis und White in London befindliche Psalter schildert den psallierenden David ohne Chöre. Der nimbierte König sitzt auf einer mit gemustertem Rundpolster belegten Bank. Die Finger seiner Rechten greifen in die Saiten der Leier. Eine gewisse Gelähmtheit der Erfindungsgabe lässt sich nicht leugnen, wenn auch die Figur richtig gezeichnet ist.*) Sie gleicht in der Auffassung genau der Gestalt des David im Psalter Karl des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek (No. 1152). David wird hier indess mit seinen Chören geschildert. Die Figuren sind in zwei Reihen übereinander gestellt. In der Mitte der oberen Partie steht der jugendliche König ohne Krone, mit blossem Haupte, nackten Beinen, kurzer violetter Tunika und rotem wallenden Mantel. Er greift mit der Rechten in die Saiten der goldenen Leier. Links, in gleicher Tracht, indess ohne Mantel, tanzt Asaph, mit beiden Händen einen roten Schleier über das Haupt schwingend. Rechts steht Aeman, die Cymbel schlagend. Im unteren Streifen sehen wir links Ethan, er ist darüber, mit den Fingern seiner Rechten in die goldene Harfe zu greifen. Rechts steht Jdithun in das Horn blasend. Die Bewegungen der Figuren sind überaus lebhaft, die Stellungen nehmen manchmal einen leidenschaftlichen Charakter an, halten sich aber trotzdem in den Grenzen einer richtigen Zeichnung.

*) The Palaeographical Society. London 1873—78, p. I—VIII.

In der Bibel Karls des Kahlen erscheint David vor dem Psalter in der Mitte eines die ganze Seite einnehmenden Bildes in einer grossen Mandorla von blauer Farbe. Der König tanzt



David (Psalter Karls des Kahlen).

auf Wolken, die fränkisch-karolingische Königskrone auf dem Haupte tragend. Er hat nur eine purpurne mit Gold gehöhte Chlamys umgeworfen, welche den grössten Teil des Körpers unbekleidet lässt. Er trägt eine Art Schnürstiefeln, welche den Vorder-

teil der Füsse freilassen. Seine Hände greifen in die Saiten der Leier. Zwei Krieger, in altrömischer Rüstung, Waffen- und Schildträger, Cerethi und Phelethi, stehen an seiner Seite. Oben rechts und links auf zwei zierlichen goldenen Stühlen sitzen halbnackt, ebenfalls nur mit der Chlamys bekleidet, Aeman und Asaph, Cymbeln in den Händen. Unten rechts und links auf einer Lyra und einem Blasinstrument spielend Ethan und Jedithun. Diese vier Sangesmeister tragen die nämliche Fussbekleidung, wie David, und antike Stirnbinden.

In den vier die Mandorla umgebenden Zwickeln erscheinen vier weibliche Gestalten, die vier Tugenden, in halber Figur, welche auf David deuten. Die Anordnung der ganzen Komposition zeugt von einem feinen Gefühl, und in den einzelnen Figuren spricht sich ein Streben nach lebendiger Anmut aus; die Bewegungen sind frei und edel gehalten.

In ähnlicher Auffassung, fast gleicher Anordnung, indess weniger von den antiken Einflüssen durchzogen, welche in dieser Darstellung der Viviansbibel zum Ausdruck gelangen, behandelt die Bibel von S. Calisto diese Darstellung. Umrahmt von einer rundbogigen Säulenstellung korinthisierender Ordnung steht der heilige Sänger David, oben in der Mitte, die Krone auf dem Haupte, auf einer Leier spielend. Ihm zur Seite stehen zwei bewaffnete Männergestalten, der Schild- und Schwertträger. In der Mitte sitzen auf kleinen zierlichen Stühlen zwei der Sänger, mit einander zugekehrten Rücken, die Psalmbücher auf den Knieen haltend. Rechts und links sitzen die Sangesmeister, der Gersonite Asaph und der Kanatite Aeman, ihre Instrumente in den Händen haltend. Am Fusse des Bildes sind noch drei Gestalten: rechts sitzt Jedithun, in leidenschaftlicher Bewegung die Cymbel schlagend, in der Mitte kniet ein anderer kleinerer mit der Laute; links sitzt der dritte auf der Harfe spielend. Über dem Rundbogen erscheinen Häuser und Türme von Jerusalem.

Anders tritt uns die Darstellung im Psalterium aureum in St. Gallen entgegen.*) Nur die Umrahmung ist dieselbe geblieben;

---

*) Rahn, Das Psalterium aureum. Taf. VI.

oben in den von einer viereckigen Bekrönung umgrenzten Zwickelfeldern erscheint links die Halbfigur eines schwebenden Engels, rechts die segnende Hand Gottes.

David thront auf einem Polstersitze, den Körper nach rechts gewendet. In seiner Linken hält er die goldene Lyra, in der Rechten das Plektron. Zwei der Sangesmeister, die Cymbeln schlagend, stehen an seiner Seite. Vor dem Throne tanzen zwei andere Gestalten und schwingen dabei hochwallende Schleier, welche sie mit beiden Händen fassen, über die Häupter.

Wenn wir nach der Quelle der Darstellung des Sängers David mit seinen Chören fahnden, so tritt uns zunächst der im Britischen Museum aufbewahrte Canterbury-Psalter vom 7. Jahrhundert entgegen.*)

Unter einem von Säulen getragenen, reichgeschmückten Bogen sitzt der heilige Sänger auf breitem Polsterthrone, in die Saiten der Lyra greifend. Zu beiden Seiten des Stuhles stehen zwei Singmeister, welche die Cymbeln schlagen. Weiter vorne haben rechts und links zwei Hornbläser Aufstellung genommen, vor dem Throne tanzen zwei kleine Gestalten mit erhobenen Händen.

Diese Darstellung weist entschieden auf ein älteres Vorbild hin; denn das Bild ist, wie Anton Springer**) richtig bemerkt, keine angelsächsische Erfindung. Tritt uns hier ein vollentwickelter, ausgeprägter Typus entgegen, der in jedem Zuge unzweideutige Anklänge an noch frühere Psalterbilder aufweist, so wird dadurch die Frage nach dem Architypus nur um so lebhafter berührt. Die byzantinische Kunst des 6. Jahrhunderts zeigt bereits diese Darstellung Davids und seiner Chöre in vollkommener Ausbildung. Die christliche Topographie des Cosmas ist dafür vollgültiger Beweis.

Das illustrierte Original in der Vaticana***) (No. 699) und die Kopie in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (No. 28)

---

*) Westwood, Fac-Similes of the miniatures and ornam. of Anglo-Saxon Pl. 3.

**) Die Psalterillustrationen des fr. Mittelalters S. 207. VIII. Band der Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der K. S. Akademie. Leipzig 1880.

***) N. Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin. Paris 1886.

enthalten diese Darstellung. In der Mitte sitzt der bärtige König David auf dem reichen polsterbelegten Throne, die Krone auf dem Haupte. An seiner Seite steht der Sohn der Bathseba, der kleine Salomo, die Hände unter dem Gewande verbergend. Oben im Medaillon erscheint das Brustbild Samuels. Zu Füssen Davids erscheinen zwei nur mit leichter, kaum bis auf die Kniee reichender Tunika bekleidete Tänzerinnen, welche ein vom Winde geblähtes Pallium mit den Händen über dem Haupte schwingen. Rechts und links nehmen je drei übereinandergeordnete Chöre, in kreisrunde Medaillons eingeschlossen, die ganze Höhe des Blattes ein. Diese sitzenden Figuren, in dem Kreise wie Speichen eines Rades geordnet, gruppieren sich um ein blaues Centrum. Es sind das die Klassen der Sänger und Musiker.*)

Unsere Untersuchung kann damit nicht an ihrer Grenze, an ihrem Ziele angelangt sein. Gerade diese Darstellung soll beweisen, dass diese Scene hier nicht zum ersten Male verkörpert wurde. Springer ist der Meinung, das Bild sei von Cosmas einem Psalter entlehnt worden; es ist das eine Hypothese, die ja die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Aber sie weist uns noch nicht zur Quelle der Komposition hin. Wohl ist schon bemerkt worden, dass das Brustbild Samuels den das Brustbild Christi darstellenden Mosaiken nachgebildet sei; aber nicht allein dieses Medaillon deutet auf die altchristliche Kunst hin, auch die übrigen Gruppen sind ihr zweifelsohne entnommen. Ein Vergleich der Himmelfahrt des Elias in der vatikanischen Handschrift und in den Sarkophagreliefs thut die nahe Verwandtschaft dieser Darstellungen zur Genüge dar, der Typus ist ein gemeinsamer, mag sich auch da oder dort eine kleine unwesentliche Abweichung finden.

Nicht so glücklich freilich können wir diesen causalen Zusammenhang an der Darstellung Davids beweisen. Kein Denkmal der altchristlichen Kunst behandelt in dieser allegorischen Form die Verherrlichung des Gottesdienstes. Die Darstellung in

*) Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge. Tom. II pl. XLV. Garrucci I. 281 Tav. 146.

der Handschrift des Cosmas bietet, mag sie nun aus einem Psalter kopiert sein oder nicht, weder eine einheitliche noch eine selbständige Komposition. Aus der ganzen Anordnung spricht der Mangel eines festgegliederten Aufbaues. Es ist eine Zusammensetzung von kleinen Gruppen, durch welche ein Gedanke im Bilde verkörpert werden soll, aber es ist kein selbständiger Ausdruck in der Sprache der Kunst. Die Darstellung ist aus Entlehnungen entstanden, aus verschiedenen Quellen geschöpft. Daraus geht hervor, dass sie kein eigentliches älteres Vorbild besitzt, wenn sich auch die Vorbilder der einzelnen Teile, aus welchen sie zusammengesetzt ist, unschwer nachweisen lassen.

Vor allem möchte ich darauf hinweisen, dass auch die altchristliche Katakombenmalerei jene leichtbeschwingten Gestalten kennt, wie wir sie in der Handschrift des Cosmas sehen, und zwar in den Bildern der Genien.

Diese halbnackten, schwebenden Gestalten in den Wandgemälden römischer Coemeterien stehen zweifelsohne zu diesen Tänzerinnen der Cosmashandschrift in einem nahen verwandt-




Genius. (S. Callisto).

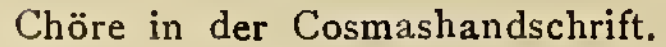

Tänzerin. (Cosmashandschrift).

schaftlichen Verhältnis. Ich erinnere nur an das Coemeterium Marcellini et Petri (Garrucci 56, Aringhi tom. I. 119), wo zu beiden Seiten in den Zwickelfeldern schwebende Gestalten mit

fliegenden Gewändern erscheinen. Noch viel deutlicher und überzeugender beweist dies aber ein Deckengemälde in dem Coemeterium von S. Callisto (Garrucci 489). Hier ist freilich die Figur in dem dekorativen System zur blossen Arabeske herabgesunken und zwar in einer gleichgearteten Umgebung, in welcher sie ihr antikes Vorbild, ihren heidnischen Ursprung, nicht verleugnen kann. Nackt und ungeflügelt, das mit beiden Händen erfasste Gewand über dem Haupte geschwungen, schwebt der kleine Genius in einem der Zwickelfelder, welche das Mittelbild begrenzen. Es kann hier von der Auffindung des unmittelbaren, des benützten Vorbildes natürlich nicht die Rede sein, es gilt nur die Gattung festzustellen, welcher die Darstellung entnommen ist.

Stehen uns also untrügliche Merkmale zur Hand, welche in überzeugender Weise auf den Bilderkreis der altchristlichen Malerei als der Quelle der Darstellung der Tänzerinnen in der Handschrift des indischen Schifffahrers hinweisen, so ist es auch unzweifelhaft, dass die in einen Kreis eingeschlossenen Chöre, wenig-





Chöre in der Cosmashandschrift.



Goldglas.

stens in ihrer speichenförmigen Anordnung, der altchristlichen Kunst entlehnt sind. Zum Beweise dafür müssen die Goldgläser herangezogen werden, in welchen häufig ganz das nämliche

System zur Anwendung gelangt ist. Beispiele dafür bietet Garrucci Tav. 186, 187, 188, 194,4. Freilich lassen sich keine im Kreise sitzende, sondern nur im Kreise stehende Gestalten auf diesen Goldgläsern nachweisen, freilich ist die Mitte des Kreises in den Goldblattdarstellungen regelmässig mit einem Brustbilde geschmückt, — aber diese kleinen Verschiedenheiten und Abweichungen können bei der augenfälligen Gleichartigkeit in der Komposition nicht den leisesten Zweifel darüber autkommen lassen, dass der Miniator in der Bewältigung seiner Aufgabe, in beschränktem Raume die figurenreichen Chöre darzustellen, seine Zuflucht zu einer Anleihe bei den Goldgläsern nahm. Auf kleinem Raume stellt ein solches Bild z. B. die sich im Kreise um ein Brustbild Christi gruppierenden zwölf Apostel in ganzer Figur dar. Der Miniator der Cosmas-Handschrift hat sich nun diese Art der Anordnung der Figuren zu eigen gemacht. Auf diese Weise gelingt es ihm, die von David bestellten Chöre in sechs kreisrunden Medaillons unterzubringen, indem er jedem derselben acht Figuren zuteilt.

Dass das Brustbild Samuels ganz in der nämlichen Weise dargestellt ist, wie wir das Brustbild Christi auf den Mosaiken finden, ist schon bemerkt worden. Endlich gestatten altchristliche Mosaiken den Schluss auf eine verwandte Richtung mit der Darstellung des Königs David und seines Sohnes.

Salomo.

Eine Miniatur aus der St. Calistinischen Bibel bringt verschiedene Darstellungen aus dem Leben Salomos. Oben sehen wir Salomo auf dem königlichen Maultier nach Gihon reitend. Voran schreiten Zadok und Nathan mit erhobener rechter Hand, während die königliche Leibwache mit Speeren bewaffnet, ebenfalls die Finger erhoben, dem Sohne der Bathseba folgt. Die nächste Scene zeigt Salomo, umgeben von Zadok und Nathan im Zelte; er wird nach dem Befehle Davids mit dem hl. Öl gesalbt. Unter diesen Scenen sehen wir rechts und links das jubelnde

Bundesvolk und die Posaunenbläser, welche die Thronfolge Salomos freudig anerkennen und dem neuen König feierlich huldigen.

Den grössten Teil dieser Miniatur nimmt die Darstellung Salomos als Richter ein. Er sitzt auf dem Polster seines reichgeschmückten Thrones, der von einem von vier Säulen getragenen hohen Kuppeldache überspannt ist.

Dem Miniator schwebte hier zweifelsohne die Beschreibung des prachtvollen Thrones vor Augen, wie wir sie 1 Kön. X, 18—20 lesen. Wir haben uns diesen ungewöhnlich grossen Thron von Elfenbein und mit feinem Golde überzogen zu denken. Die Thronhalle, in deren Mitte der gewaltige Thronbau steht, ist hier als offene Säulenhalle aufgefasst. In den sechs Bögen, zur rechten und zur linken Seite des Thrones, stehen Priester und Staatsbeamte des Königs, welche in vollem Waffenschmucke der feierlichen Handlung beiwohnen. Der Miniator wollte hier eine Vorstellung von der Macht und Herrlichkeit des Reiches Israel unter der Herrschaft Salomos geben, indem er auf die Pracht der Könige hinwies und den Beherrscher Israels in Mitte seiner Reichsbeamten erscheinen liess. Unten sehen wir auf einem Holzpflocke ein lebendes, am Boden ein totes Kind liegen, Salomo hat soeben befohlen, dass das lebende Kind mit dem Schwerte zerteilt und jeder der streitenden Mütter, welche zu beiden Seiten des Thrones knieen, die Hälfte davon gegeben werde. Schon hat der Soldat das Beil erhoben und den Arm des Kindes erfasst, da führt die Mutter des lebenden Kindes durch ihre Bitte: »Gebt ihr (der andern) das lebende Kind, aber töten sollt ihr es nicht« jene Entscheidung Salomos herbei, welche als Beweis ungewöhnlicher Richterweisheit betrachtet wird. Die rechts und links zur Seite der beiden Mütter versammelten Soldaten geben mit erhobenen Händen ihrem Staunen und ihrer Freude Ausdruck, dass Salomo mit göttlicher Weisheit zur Rechtspflege begnadet sei.

Judith.

Die sog. Bibel von S. Calixt bringt auch in drei Streifen Darstellungen aus dem Leben der Judith. Links oben sehen wir die Stadt Bethulien. Köpfe der belagerten Juden erscheinen über den Mauern, während vor dem Thore der Stadt zwei Priester weilen. Sie erflehen für die scheidende Judith, an deren Seite ihre Magd schreitet, in lebhaften Bewegungen die Gnade Gottes. Es ist eine Absonderlichkeit des Miniators, dass er der ganzen Handlung in der Weise vorgreift, dass er die beiden Frauen in derselben Reihe nach vollbrachter That — die Magd mit dem Kopf des Holofernes — wieder zurückkehren lässt. In der zweiten Abteilung rechts sitzt Judith, das Kinn mit der Rechten haltend, neben ihr steht ihre Dienerin. Ein Kundschafter der Assyrier hat Judiths Hand erfasst, um sie zu Holofernes zu führen. Links sitzt der bärtige Feldherr, mit der Krone auf dem Haupte, unter einem von vier Säulen getragenen Kuppeldache. An seiner Seite stehen der Schwert- und Schildträger. Eilenden Schrittes und mit ausgestreckten Armen führt der Kundschafter die schöne Judith seinem Herrn zu, welcher sie mit freundlicher Geberde, mit erhobenem Arme empfängt. Die untere Abteilung zeigt links im Hintergrunde eine längliche, von vier Säulen getragene Halle. Judith hat das Schwert mit beiden Händen erhoben, um den trunknen Holofernes das Haupt abzuschlagen. An ihrer Seite steht die Magd. Vorne liegt auf einem langen Bette der tote Holofernes. Judith ist im Begriffe, das vom Rumpfe getrennte Haupt mit ihren Händen zu erfassen. Oben hinter dem Lager wird der Kopf der Magd sichtbar. Rechts schreitet Judith, das Haupt des Holofernes im Tuche tragend, mit ihrer Dienerin nach Bethulia — eine Wiederholung der Scene, welche schon die erste Reihe der Miniatur brachte.

Antiochus.

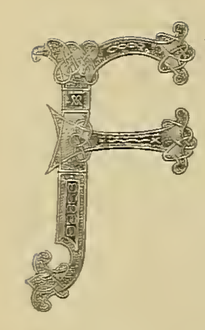
Die sog. Bibel von S. Calixt schildert in einer Miniatur einige den Kultus der Juden berührende Thaten des Königs Antiochus. In der ersten Reihe sehen wir den stattlichen Kriegszug des Königs, der den im Lande Israel ausgebrochenen Aufruhr dazu benützte, bei der Rückkehr von seinem Feldzuge aus Ägypten Jerusalem anzugreifen. Die ganze Heeresmacht des Königs, Fussvolk und Reiter, mit Schild und Speeren, hat sich zum Sturme auf das rechts im Hintergrund liegende Jerusalem vereinigt. Zu Füssen der Reiter bedecken Tote und Verwundete den Boden. Die zweite Reihe zeigt das Heiligtum, in welches die plündernde Rotte eingefallen ist. Auf dem Altar, welcher in der Mitte des von Säulen getragenen Zeltes steht, hat sich der übermütige König niedergelassen; von diesem Throne aus erteilt er seinen Soldaten zur Beraubung des Tempels und seiner Schätze die Befehle. Mit emsiger Geschäftigkeit wird die Plünderung des Tempels betrieben. Die Geräte und Gefässe des Tempels wandern rasch von einer Dienerhand in die andere: links, ausserhalb des Heiligtums, stehen Kamele bereit, welchen die kostbare Last, bestimmt den entleerten Reichsschatz wieder zu füllen, aufgebürdet wird. Rechts nahen dem Könige Frauen in tiefer Trauer, voll Kummer und Schmerz, um ihn zu bitten, er möge dem Frevel Einhalt thun. Ausserhalb der Tempelmauern richten die Soldaten des Königs unter den wehklagenden Bewohnern der Stadt ein Blutbad an.

Die dritte Reihe dieser Miniatur führt die Wirkung des den Götzendienst gebietenden Religionsediktes des Antiochus vor Augen. Dieses Edikt bezweckte namentlich, der Absonderung der Juden und der im Wesen der mosaischen Religion liegenden Verachtung der heidnischen Götter und Kulte ein Ende zu bereiten.*) Die schonungslose, willkürliche Art und Weise, auf welche Antiochus die religiöse Umgestaltung in Israel durchzuführen suchte, schildert unsere Miniatur. Unter einem von Säulen getragenen Baldachin sitzt der treue Bekenner des jüdischen Kultus Mattathias; drei

*) Vgl. Keil, Kommentar über die Bücher der Makkabäer S. 49.

seiner Söhne stehen an seiner Seite; sie wollen mit lebhaften Geberden, erhobenen Händen — der eine führt in bezeichnender Weise die Hand zum Haupte — den nahenden drei Kriegern das Vergebliche ihrer Anstrengungen klar machen, ihren Vater zum Abfalle von seinem Glauben zu bewegen. Mattathias bleibt standhaft gegenüber dem Befehle des Königs. Rechts ist der mit dem Götzenbilde gezierte Opferaltar aufgestellt. Ein jüdischer Mann ist nach der entscheidenden Erklärung des Mattathias zum Altar getreten, um zu opfern. Mattathias, im Innern bebend, in heiligem Eifer, hat sein Schwert gegen den Abtrünnigen gezogen und ihn sofort durchbohrt. Er liegt getötet vor dem Altare. Schon zückt Mattathias zum zweitenmale das Schwert gegen den königlichen Beamten, der ihn zum Opfern nötigte. In der letzten Reihe sehen wir den unter einem Baldachin sitzenden Mattathias sich mit seinen Söhnen, welche zu seiner Rechten stehen, beraten. Daneben ist, getrennt durch einen Baum, die Folge des Beschlusses dieser Beratung, der Angriff der Israeliten auf die Abtrünnigen, dargestellt. Zu Ross und zu Fuss kämpfen die beiden Heere gegen einander. Die Sünder und Gottlosen suchen ihr Heil in der Flucht; tote Streiter bedecken unter den Füssen der Reiter den Boden.

Christus.



ÜR das Godescalc-Evangeliar zeichnete der Miniator eine Darstellung des thronenden Christus. Er ist in idealer Jünglingsgestalt im bartlos jugendlichen Typus aufgefasst. Ein breiter Kreuznimbus umgibt das Haupt, von dessen Scheitel langes, goldgelbes Haar bis auf die Schulter herabwallt. Das Gesicht ist länglich, die Nase schmal, die grossen Augen blicken ruhig, die Lippen sind leise zum Reden geöffnet. Die Rechte ist wie segnend oder beteuernd erhoben, während die Linke das geschlossene Buch des Lebens umfasst. Er sitzt auf einem Throne mit rotem buntgemusterten Polster und goldenem Fussschemel. Die nackten Füsse zeigen die goldenen Bänder der Sandalen. Die Tunika ist von blaugrüner, die Toga von dunkelvioletter Farbe. Der Rand des Mantels zeigt streifenweise Goldbesatz. Der Hintergrund ist zum Teil durch architektonische Motive gebildet. Auf grüner Mauer, welche mit in Gold gezeichneten Quadern angedeutet ist, erhebt sich auf weissem Grunde eine Brüstungsmauer, welche durch schwarz gezeichnete Zinnen gebildet ist. Über derselben trägt ein dunkelvioletter, reich verzierter Streifen die Buchstaben IHS. XPS. in goldener Schrift. Der grünliche Streifen darüber soll den landschaftlichen Hintergrund andeuten. In fast arabeskenartiger Weise zeigt er einige Bäume dargestellt, deren Blätter und Blüten auf weissem Grunde erscheinen. Unten, zu beiden Seiten des Thrones, wachsen langstengelige Pflanzen mit roten Blüten.

Der jugendliche thronende Christus begegnet uns auch in dem Soissons-Evangeliar, umgeben von zwei Heiligen. Er sitzt, ähnlich wie im Godescalc-Evangeliar, auf einem mit Rundpolster belegten Throne. Das Gesicht ist bartlos, das Haar fällt bis zur Schulter herab. Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke auf dem Buche ruht.

Im Evangeliar in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel sitzt der nimbierte Christus auf der blauen Weltscheibe, die Rechte segnend



Christus. (Godescalc-Evangeliar.)

erhoben, in der Linken ein Buch haltend. Er ist jugendlich, bartlos gebildet. Die Haare sind von bräunlicher Farbe. Als Gewandung trägt er eine blaue Tunika und einen rosafarbenen Mantel.

Die Alkuinbibel in London zeigt den jugendlichen, bartlosen Christus innerhalb einer Mandorla, auf der Weltscheibe sitzend, bekleidet mit schieferblauer Tunika und gelbem Mantel; die linke Hand hält das offene Buch, die rechte ist segnend erhoben.

Das Lothar-Evangeliar (Paris, Nat.-Bibl. Nr. 266) stellt Christus innerhalb einer Mandorla auf der Erdscheibe sitzend dar. In der Linken hält er das geschlossene Buch, in der Rechten die goldene Hostie. Er ist bärtig gebildet und trägt eine blaue Tunika und einen gelben Mantel.

Die Bibel Karls des Kahlen zeigt Christus bei der Darstellung der Majestas domini, dann als Salvator als Medaillon in den Buchstaben I eingelassen, und in der Öffnung eines V die Christusbüste zwischen zwei Seraphim.

In dem Evangeliar der Kathedrale von Mans (Paris, Nat.-Bibl. 261) erscheint Christus ganz ähnlich wie im Lothar-Evangeliar, nur bartlos. In gleicher Anordnung und Haltung ist Christus auch im Evangeliar du Fay dargestellt.

Das Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville bringt zwei Brustbilder des jugendlichen Christus.

Diese Darstellungen des jugendlichen Christus schliessen sich in der ganzen Art und Weise ihrer Auffassung, in der Haltung und selbst in der Gewandung dem sogenannten Sarkophagentypus an. Die beiden erstgenannten Darstellungen weisen auf den zwölfjährigen Knaben Jesus hin: ähnlich ist derselbe ja in den Mosaiken des Triumphbogens in der Basilika Sta. Maria Maggiore dargestellt.*) Was die beiden Heiligen im Soissons-Evangeliar anlangt, welche rechts und links von Jesus stehen, so möchte ich an eine Reminiscenz an eine Christusdarstellung denken, welcher zu beiden Seiten Engel beigesellt waren. Das Mosaik in der Kirche S. Agatha Maggiore in Ravenna zeigt z. B. den thronenden Christus, mit der Rechten segnend, in der Linken das Buch haltend; zu beiden Seiten steht je ein Engel.

*) Die Scenen aus der Jugendzeit Christi können unbedenklich zum Vergleiche herangezogen werden.

Die ganze mittelalterliche Kunst hielt an diesem Christustypus fest, für den namentlich die Vorderansicht der Figur, der erhöhte Sitz, die antikisirende Gewandung und die nackten Füsse charakteristisch sind.

Die Majestas Domini.

Die Alkuinbibel der Kgl. Bibliothek zu Bamberg*) bringt vor dem Evangelium Matthäi in einem grünen Kreise, der zuerst von einem goldenen, dann von einem blassrosa Streifen umgeben ist, das mit Kreuznimbus versehene Lamm. Es ist in Goldfarbe ausgeführt, die Umrisse und die Schatten sind braun. Links steht ein goldener Kelch. Die Lanze und der Schwamm auf dem Rohre sind hinter dem Lamm kreuzweise dargestellt. In den Zwickeln der das Medaillon einschliessenden Raute erscheinen die goldenen Symbole der Evangelisten, oben der nimbirte Adler, auf dem Buche stehend, rechts der knieende, mit dem Kopfe dem Lamm zugewendete Engel, links der geflügelte Löwe und unten der ebenfalls mit Flügeln versehene Ochse. An der einen Seite der Raute sind in Medaillons die Brustbilder der Propheten dargestellt, oben Jesaias und Jeremias, beide unbärtig, auf Silbergrund mit braunen Umrissen, unten Ezechiel und Daniel, beide bärtig, in Silber auf Pergamentgrund. Der Codex aureus in München zeigt ebenfalls das Agnus Dei innerhalb der Evangelistenzeichen.**)

Die späteren Darstellungen der Majestas Domini behalten zwar die Anordnung der Komposition, wie sie die Alkuinbibel bringt, bei, aber an Stelle seines Symboles tritt Christus in eigener Person, wie in der Bibel Karls des Kahlen. So ist auch im Evangeliarium Lothars auf einem Vollbild der thronende bärtige Christus, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, dargestellt.

Ganz in der nämlichen Weise ist die Darstellung im Emmeraner Codex aureus gehalten. Der bärtige Christus thront in einer spitzovalen Mandorla auf der Weltkugel mit Buch und Hostie; in den Ecken der rautenförmigen Einfassung befinden sich die vier grossen Propheten in Medaillons und die Evangelistensymbole. In

*) Allerdings eine Darstellung des Agnus Dei, aber untrennbar von der Majestas Christi.

**) Vgl. S. 74.

den Zwickeln der Mandorla sitzen in ganzer Gestalt die vier Evangelisten, Matthaeus, Johannes und Markus bärtig, Lukas unbärtig. Kisten, gefüllt mit Rollen stehen an ihrer Seite. Die Darstellung des thronenden Christus in der Bibel von S. Calisto schliesst sich an diese innig an, selbst die Haltung und Miene der Evangelisten ist dieselbe. Wir haben hier eine ganz getreue Kopie.

Es ist offenbar, dass das Schema, welches hier zur Anwendung gekommen ist, schon der vorkarolingischen Zeit bekannt war. Das Titelblatt des Orosius darf wohl als die früheste Darstellung dieser Verherrlichung Christi in einer Handschrift gelten. In der Mitte steht das nimbierte Lamm, an den Endpunkten des Kreuzes erscheinen die Brustbilder der Evangelisten: die Köpfe ihrer symbolischen Tiere in Verbindung mit der menschlichen Gestalt. Auch der Codex von Monte Amiata in Florenz (Garrucci Nr. 127), aus dem 8. Jahrhundert kommt hier in Betracht. Ich verweise auch auf den Titulus Alkuins S. 74. Ähnlich wie in den Handschriften ist eine Relieftafel in St. Gallen, angeblich von Tuotilo, gestaltet: in einer Mandorla, welche von Symbolen der Evangelisten umgeben ist, sitzt Christus als Herr des Himmels und der Erde. Unten sind in ganzer Figur Ozeanus und Tellus. In den Ecken der Tafel sind die vier Evangelisten angebracht. Die völlig ornamentale Anordnung, wie sie uns in den karolingischen Handschriften erscheint, erinnert aber namentlich an frühmittelalterliche Reliquiarien.

Verkündigung Mariä.

Der Codex (Petavianus) der Vaticana, welcher die Seite 57 wiedergegebenen Inschriften Angilberts enthält *) — es ist hier nicht der Ort, auf die nachweisbaren Mängel der Handschrift einzugehen — lässt darüber nicht im Unklaren, dass eine bedeutende karolingische Kirche u. a. auch die Scene der Verkündigung im Westchor beim Eingange enthielt.

Seitdem Ludwig Traube im III. Bande der Poetae Latini Tituli des Sedulius Scottus veröffentlicht hat, ist es nicht mehr

*) Bischof Bernwin von Vienne ist lediglich Plagiator. Vgl. Traube, Karolingische Dichtungen. Berlin 1888.

zweifelhaft, dass Lüttich um die Mitte des 9. Jahrhunderts ein Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit war, der Bildercyklen erstehen liess, welche sich an jene zu Ingelheim und St. Gallen würdig anreihen. In diesem Cyklus, welcher die Jugendgeschichte und die ersten Wunder Christi umfasst, erscheint auch die Verkündigung.

Alloquitur Mariam Gabriel archangelus almam
(Angelus affatur domini sabaothque Mariam).

Auch das Evangeliar von Soissons bringt eine Verkündigung Mariä mit der abbrevierten Darstellung Bethlehems. Links, zur Seite einer architektonischen Bogenstellung, steht in weissem Gewande, mit ausgestrecktem rechtem Arme, die Finger erhoben, der nimbirte Engel. Er hält in der Linken einen Kreuzstab. Auf der rechten Seite des Bogens sitzt Maria auf einem Polsterthrone mit Fussschemel, die rechte Hand flach ausgebreitet. Bethlehem ist durch Mauern und Thürme angedeutet, welche einige Häuser umschliessen. Noch eine zweite gemmenartige Darstellung derselben Handschrift zeigt in knappen Umrissen die Darstellung der Verkündigung, die mit dem Spinnrocken versehene Maria, vor welcher der mit fliegendem Gewande bekleidete Engel steht. Die erstere Darstellung des Soissons-Evangeliars stimmt im Wesentlichen mit der Darstellung im Rabula-Evangeliar oder der in der Topographie des Cosmas Indicopleustes überein.

Die Geburt Christi.

Ein Titulus Angilberts deutet an, dass eine karolingische Kirche neben der Darstellung der Verkündigung — vielleicht in einem Bilde vereinigt — auch die Geburt zeigte. Der erwähnte Lütticher Cyklus enthielt dieselbe Darstellung, wie aus dem Titulus hervorgeht: Nascitur in Bethlem cosmi salvator Jesus.

In dem Sakramentarium des Drogo findet sich in dem Rankengewinde eines C oben die Darstellung der Geburt des Herrn. Rechts liegt Maria, in Tücher gehüllt, das Haupt mit der Linken gestützt, auf dem von zwei Balken getragenen Lager. Eine Magd sitzt am Rande des Bettes, um bei der jungen Mutter zu wachen. Unten am Lager sehen wir den hl. Joseph, welcher nachdenklich das Haupt hält. In der Füllung, durch Blattwerk von dieser Scene

getrennt, liegt das neugeborene Kind auf einem Lager, zu dessen beiden Seiten Ochs und Esel stehen. In der Mitte des Buchstabens, in dichtem Laubwerk, erscheinen die drei Hirten, mit Stöcken in der Hand, auf der Wanderung nach Bethlehem begriffen. Unten halten zwei Gestalten das nimbirte Kind in ein Wasserbecken, um es zu waschen.

Das Sakramentarium von Autun bringt ebenfalls in einem Medaillon die Darstellung der Geburt des Herrn. In einem länglichen Bette liegt das ungewöhnlich grosse Kind. Hinter dem



Geburt Christi (Sakramentarium von Autun).

Lager werden die Köpfe des Esels und des Ochsen sichtbar. Über denselben erscheint ein grosser Stern. Links von der Krippe sitzt der nimbirte Joseph auf einem Stuhle, den Stock in der Rechten haltend, während er die Linke ausgestreckt hat. Rechts liegt die ebenfalls mit Nimbus versehene Maria auf ihrem Lager. Am Fusse desselben steht in langem Gewande die Dienerin. Unten erscheinen, ihre Herde einschliessend, zwei Hirten, welche sich auf ihre Stöcke stützen. Rechts naht ein fliegender nimbirter Engel, welcher den Kreuzstab in der Rechten hält.

Das Christuskind zwischen Ochs und Esel wird in verschiedenen römisch-altchristlichen Sarkophagreliefs dargestellt, so in dem Sarkophagdeckel von San Ambrogio zu Mailand (Garrucci,

328,2). Im Übrigen aber sind bis jetzt nur wenige altchristliche Monumente bekannt, welche die Geburt in ähnlicher Weise erzählen, wie die karolingischen Miniaturen. Es lassen sich nur einige gemeinsame Züge feststellen und zwar lediglich in der Anordnung der Komposition.



Ein geschnittener Stein aus dem 6. Jahrhundert, mit griechischer Inschrift zeigt links den hl. Joseph, nachdenklich sitzend, in der Mitte das Kind, umgeben von Ochs und Esel, rechts die hl. Jungfrau, auf ihrem Lager ruhend. Auf einem anderen Stein ist links Joseph in sitzender Stellung, in der Mitte das Kind auf einer gerüstartigen Krippe, rechts Maria auf einem durch vier Füsse erhöhten Lager halb sitzend dargestellt.

Ein Metallfläschchen im Schatze zu Monza (Garrucci 433) bringt oben das Christuskind, zwischen Ochs und Esel liegend,



Pyxis der Benediktinerabtei Werden.

unten links den sitzenden Joseph, das Haupt gestützt, rechts die liegende Mutter. Die Dienerin begegnet uns zum ersten Male auf dem Werdener Elfenbeinrelief (Garrucci 438), das wohl aus dem 6. Jahrhundert stammt, indess noch eine Reihe altchristlicher Reminiscen-



Metallampula in Monza.

zen aufweist. Einige dem Drogo-Sakramentar in der Komposition ganz ähnliche Züge weist die jedenfalls auf eine ältere Vorlage zurückgehende Darstellung in dem syrischen Codex der Bibl. Laurentiana auf. Wie im Drogo-Sakramentar die Mutter, so liegt hier das Kind auf einem Lager. Darüber erscheint der Oberkörper einer Gestalt, die sich herabbeugt. Vorne links sitzt Maria.

Das Drogo-Sakramentarium bringt die Hirten, denen durch Engel die Geburt des Herrn verkündet wird, in einer eigenen Darstellung, während das Autun-Sakramentarium die Verkündigung der Hirten und die Geburt des Herrn in Einer Komposition vereint. Was uns in der letzten Darstellung am meisten auffällt, ist die Stellung der Hirten. Dem sich auf seinen Stock stützenden Hirten begegnen wir schon auf einer Marmortafel aus der Katakombe der hl. Priscilla, jetzt im Lateranmuseum (Garrucci 484). Auch in anderen altchristlichen Coemeterien ist er ganz ebenso dargestellt. Ich erinnere nur an die Hirtenscene auf einem Sarkophage aus dem Coemeterium der hl. Priscilla, in welchem einer der Hirten das Kinn auf die auf den Hirtenstab gelehnte Hand stützt. Der in der Miniatur des Autun-Sakramentariums rechts dargestellte Hirte begegnet uns, ganz in derselben Haltung, mit übereinandergeschlagenen Beinen, auf den Stock gestützt, in der zu Justinians Zeit in Alexandria geschriebenen Topographie des Cosmas. (Garrucci 142). Hier muss dieses Hirtenbild allerdings — der Beischrift zufolge — als Abel gedeutet werden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses Bild des guten Hirten die Kopie eines Katakombenbildes aus dem 4. Jahrhundert ist. Überraschend ist auch, dass sich der im Autun-Sakramentarium links stehende Hirte in derselben Stellung, mit erhobener Hand, auf einer Elfenbeintafel im Museum der Universität Bologna (7. oder 8. Jahrh.) findet. (Westwood, S. 361.) Diese Hirtenstellung erhält sich noch bis in die spätere Zeit, so begegnet sie uns auch in der Darstellung der Geburt in dem Psalter der Bibl. Manicik. No. 26. (Boulogne). H. D. 989—1055.

Das Drogo-Sakramentarium zeigt endlich in derselben Initiale die beiden Ammen, welche das Kind in einem schalenartigen Gefäss baden. Diese Bade-Scene wird zuerst im VIII. Jahrhundert eingeführt. Es dürfte die Scene auf antike Denkmäler zurück-

zuführen sein. Bereits bei der Waschung des Neugeborenen in der Vita communis der Sarkophage, erscheint das Motiv, sodann kehrt es auf den antiken Heroengeburten wieder. Für die Geburt des Herrn fanden sich alttestamentliche Parallelen in der Geschichte der Erzväter. Diese wird man vor dem VI. Jahrhundert in den Handschriften illustrirt haben, zu einer Zeit also, wo die antike Tradition noch wirkte.*)

Maria.

Die karolinischen Bücher sprechen sich an zwei Stellen (Liber IV. C. 16 u. 21) gegen jede Darstellung der Bilder der hl. Jungfrau aus. »Es werden Einem derjenigen, welche Bilder verehren, um einen Vergleich zu gebrauchen (verbi gratia), die Bilder zweier schönen Frauen, welche der Unterschrift entbehren, gebracht. Er achtet diese Bilder gering, wirft sie fort und gestattet, dass die weggeworfenen Bilder an irgend einem Orte liegen bleiben. Darauf sagt ihm Jemand: eines von den Gemälden ist das Bild der heiligen Maria, das darf nicht weggeworfen werden, das andere ist das der Venus, dies muss weggeworfen werden. Er wendet sich nun an den Maler und fragt ihn, weil die Bilder einander in Allem sehr ähnlich sind, welches von ihnen das Bild der hl. Maria und welches das der Venus sei. Jener gibt diesem die Bezeichnung als hl. Maria, jenem aber die Bezeichnung als Venus. Weil nun das eine Bild die Bezeichnung der Gottesgebärerin trägt, wird es aufgerichtet, geehrt, geküsst, — jenes aber, weil es als Venus, als die Mutter des flüchtigen Aeneas, bezeichnet ist, wird weggeworfen, beschimpft, verflucht. Beide Bilder sind gleich an Gestalt, gleich an Farbe, aus demselben Stoffe, nur durch die Bezeichnung verschieden. . . .

Wo war nun die Heiligkeit des einen Bildes, bevor es mit der Inschrift versehen wurde, oder wo bestand jene Herabwürdigung des anderen, bevor es überschrieben wurde. Superscriptio itaque, quae imaginibus indi solet, secundum morum litterarum, quibus tanta vis est, ut tacite loquantur, et nonnunquam dicta absentium, nonnunquam vero praesentium sine voce edisserant, notitiam inferre valet, illis vero

*) M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi. 1890.

imaginibus quibus inditur, sanctificationem exhibere non potest. Heiligkeit wird nur vernünftigen Wesen nach Verdienst ihrer guten Werke und wegen ihrer hervorragenden Verdienste zuerkannt. Unvernünftigen und des Sinnes entbehrenden Dingen, wie die Gefässe es sind, die für den göttlichen Kultus mit der Hand gemacht sind und diesen Ähnliches, wird nicht durch Unterschrift, sondern nur durch priesterliche Weihung und durch Anrufung des göttlichen Namens Heiligung zu Teil. Ac her hoc evidenti ratione monstratur, nullam imaginibus inhaerere posse sanctificationem per quamlibet superscriptionem, quoniam ista quae beatae Dei genetricis Mariae superscriptionem sortitur, et quae quondam despicabiliter abjecta jacuit, nunc venerabiliter adornatur, quantum valuit contemptoribus suis spreta jacens obesse, tantum nihilominus valet cultoribus suis erecta et adorata prodesse, et illa quantum posset juvare si erigeretur, tantum potest laedere cum spernitur.

Die karolingischen Bücher weisen darauf hin, dass ein Weib mit einem Kinde auf dem Arme nicht ohne Weiteres als Gottesgebärerin gelten könnte, deren Bildnis ja nicht bekannt sei. Hanc autem picturam in tabula aut pariete cernentes, virginem videlicet depictam puerum in ulnis ferentem, quomodo praesumemnus rem insensatam adorare, et opus cujuslibet artificis osculari? Quis indisciplinatus tale facinus perpetrare audebit, ut adorationem soli creatori debitam creaturis impendat, et dum vult favere picturis, sacris renitatur Scripturis? Esto, imago sanctae Dei genetricis adoranda est, unde scire possumus, quae sit ejus imago, aut quibus judiciis a caeteris imaginibus dirimatur? quippe cum nulla in omnibus differentia praeter artificum experientiam, et eorum quibus operentur opificia, materiarumque qualitatem inveniatur. »Wenn wir also irgend eine schöne Frau, welche gemalt ist, einen Knaben auf dem Schosse haltend sehen, wie vermögen wir, wenn keine Unterschrift vorhanden ist, oder einmal durch Zufall das Bild vernichtet wird, zu unterscheiden, ob Sara den Isaak haltend, ob Rebekka den Jakob tragend, ob Bethsabe sich des Salomon rühmend oder Elisabeth den Johannes küssend oder irgend ein anderes Weib dargestellt ist, welches ihren Kleinen trägt. Und damit wir zu den heidnischen Fabeln kommen, welche

meist abgebildet gefunden werden: woher können wir wissen, ob es die Venus, den Aeneas haltend oder Alkmene den Herkules tragend, oder Andromache den Astyanax führend ist; denn wenn eine für die andere angebetet wird, ist das ein Unsinn.«

Die Darstellungen der Maria sind auch in der karolingischen Malerei äusserst selten. Die Verse, welche nach der Anschauung Springers die Gemälde in der St. Othmarkapelle von St. Gallen schildern,*) enthalten die ausdrückliche Erklärung, dass die göttliche Weisheit (sophia) dargestellt war. Springer vermutet, es sei das Bildnis der Maria gemeint. Aber auch die Bamberger Alkuinbibel bringt die Sophia sacra. Und die ausdrücklich mit NOEIL bezeichnete Frau in der Bibel Karls des Kahlen, welche ein Kind auf dem Arme trägt, zeigt ganz den Marientypus. Offenbar scheute man die Darstellung der Gottesgebärerin, aber man suchte nach ihr ähnlichen Gestalten und gab diesen mit Absicht fremdartige Bezeichnungen, wenn schon im Harley-Evangeliar ein kleines Medaillon mit dem Brustbilde der Maria erscheint.



AS Sakramentarium des Drogo stellt in einem D die hl. Jungfrau, mit Nimbus versehen, dar, welche mit Tunika und Mantel bekleidet, den ebenfalls nimbirten Christusknaben auf dem Schosse hält. In der Füllung des Balkens des D sind zwei Dienerinnen des hl. Jungfrau dargestellt; die eine breitet die Windeln des göttlichen Kindes aus, während die andere aus einer Kanne Wasser in ein Becken giesst. In der Kurve des Buchstabens sehen wir den sitzenden Joseph, das Haupt mit der Rechten gestützt, während er die Linke auf sein Knie legt.

*) Neuwirth, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften S. 21 bezieht sie auf die Gallusbasilica.

Es lassen sich natürlich in der altchristlichen Kunst Marien in ähnlicher Haltung nachweisen. Besonders tritt die Ähnlichkeit dieser Maria und der Maria im Freskogemälde in der Katakombe der hl. Domitilla (Garrucci Tav. 30) hervor. Auch hier sitzt die hl. Jungfrau nach rechts gewendet. Auf dem Schosse hält sie den Christusknaben. — Für die übrigen Punkte verweise ich auf die Ausführung bei der Besprechung der Darstellung der Anbetung der drei Magier.

Die Anbetung der drei Weisen.

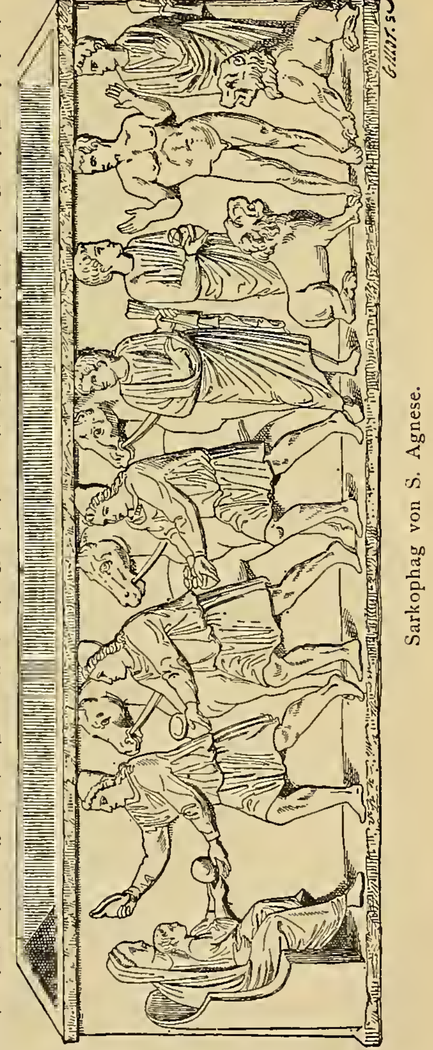
Der Bildercyklus in Lüttich enthielt nach einem erhaltenen Titulus die Anbetung der Magier:

Ecce magi domino thus dant, symirnan et aurum
(Ecce magi stellam visunt, Simeon quoque Christum).

In dem Buchstaben D des Sacramentarium des Drogo findet sich unten der in einer Halle sitzende König Herodes, der, erschrocken über die seiner Herrschaft den Untergang androhende Geburt des Messias, sich bei den vor ihm stehenden drei Magiern über den Geburtsort des Kindes erkundigt. Die Magier haben die phrygische Tracht — kurze Tunika, Mantel, Hosen und phrygische Mütze — sie tragen als Waffen hochaufgerichtete Speere. Der König, mit Krone und Stab, streckt ihnen seine Rechte entgegen. Die Stadt Jerusalem ist durch ein von einem Turme gekröntes Thor angedeutet. In der Füllung der Kurve des Buchstabens sind die Magier auf der Reise nach Bethlehem befindlich dargestellt. Die Weisen reisen während der Nacht; sie reiten unbewaffnet auf Pferden. Der Stern im Innern des Buchstabens begleitet den vordersten der Magier. Ähnlich wie Jerusalem ist auch Bethlehem durch einen Thorbau angedeutet. Dann folgt die Darstellung des Aktes der Anbetung. Maria hält das bekleidete Kind auf ihrem Schosse, welches das rechte Händchen den Magiern entgegenstreckt. Der Stern steht hier nicht, wie in den übrigen Darstellungen, über dem Haupte der hl. Maria, sondern zwischen ihr und dem vordersten Weisen, der mit tief gebeugten Knieen seine Gabe darbringt, während die beiden andern noch schreitend aufgefasst sind. Die Magier haben hier keine Mäntel. Sie

tragen nämlich ihre Gaben nicht auf Platten, sondern auf den abgenommenen Gewändern.

Die Zahl der altchristlichen Monumente, welche die Anbetung der Magier zum Gegenstande haben, ist eine sehr bedeutende. Diesen Gemälden und Sarkophagreliefs ist vor Allem der Zug gemeinsam, dass die Figur der hl. Jungfrau sitzend, das Kind auf dem Schosse haltend, dargestellt ist. Die Dreizahl der huldigenden Magier — nur auf den ältesten Bildern schwankt die Zahl derselben — begegnet uns in allen Kompositionen.



Sarkophag von S. Agnese.

Die Darstellung im Drogo-Sakramentarium, die Haltung der heiligen Jungfrau und des Kindes stimmt mit jenen altchristlichen Gemälden überein. Nur ein Zug unterscheidet sie von jenen Darstellungen. Die altchristlichen Künstler stellen die Magier dar, wie sie von der Reise kommend, stehend oder schreitend ihre Geschenke darbringen. Das Drogo-Sakramentarium zeigt mehr ein Anlehnen an den evangelischen Text, nämlich insoferne als der vorderste der Könige, entsprechend Matth. II. 11 im Begriffe ist, auf seine Kniee niederzufallen. Diese Stellung ist der altchristlichen Kunst unbekannt. Dagegen stimmt die Haltung

der beiden übrigen Magier mit jener in den altchristlichen Gemälden und Sarkophagreliefs überein.

Die Darstellung der reitenden Magier zeugt von einer von altchristlichen Sarkophagreliefs empfangenen Anregung. Der Sarkophag im Museum zu Syrakus (Garrucci 365) zeigt im Hintergrunde zwischen den Magiern die Köpfe dreier Kamele, ähnlich finden wir dies auf zahlreichen Sarkophagreliefs im Lateranmuseum (Garrucci 383, 384, 385, 398). Das Relief eines Sarkophagdeckels in der Kathedrale zu Osimo (Garrucci 384) zeigt die Kamele an der Seite der Magier.

Der Miniator des Drogo-Sakramentarium wollte die Anbetung des Kindes nicht durch die unmittelbar von der Reise kommenden Magier vornehmen lassen. Er verteilt deshalb die Komposition der Gruppe, welche wir in den altchristlichen Reliefs finden, in zwei Scenen. Die Heimkehr der Magier auf altchristlichen Monumenten ist nicht bekannt — wird aber in einem Titulus geschildert, der zu dem Lütticher Cyclus gehört.

Angelus in patriam quos fert per devia caram
(Jnde magi patriam diviso calle revisunt).

Die Magier vor Herodes sind Gegenstand der altchristlichen Kunst. Nur wenige dieser Darstellungen können indess für uns in Betracht kommen.



Die Magier vor Herodes (Fresco von S. Agnese).

In dem Coemeterium der hl. Agnes (Garrucci 67) sind die drei Magier mit den phrygischen Mützen vor dem sitzenden Herodes dargestellt.

Darstellung Jesu im Tempel.

Der Bildercyclus in Lüttich kannte nach den erhaltenen Versen auch eine Darstellung im Tempel:

Sistitur in templum Simeonis gaudia Christus.

Wie die Erzählung im Evangelium des hl. Lukas, so vermengt auch die Darstellung in dem Sakramentarium des Drogo zwei Kultushandlungen, weil sie gleichzeitig vorgenommen wurden: von Joseph die Darstellung Jesu im Tempel, von Maria das Opfer der Wöchnerinnen. Während die Reinigung nur die Mutter, die Darstellung nur den Vater betrifft, betrachtet Lukas beide wie eine Person. Unter einem von Säulen getragenen Kuppeldache, hinter dem ein turmähnlicher Bau sichtbar wird, geht die Scene mit Symeon, dem hier die Eigenschaft des Priesters zugeteilt ist, vor sich. Symeon mit Nimbus versehen, steht hinter dem Altartische, um mit ausgestreckten Armen auf einem Tuche das Jesuskind entgegenzunehmen, welches von Maria, auf deren Händen sitzend, zugetragen wird. Neben Maria steht Joseph, der seine rechte Hand etwas vorstreckt. Hinter ihm steht eine weibliche Gestalt, welche zwei Turteltauben in der Hand hält — das Opfer der armen Wöchnerinnen.

Die Mosaiken des Triumphbogens in der Basilika Santa Maria Maggiore (432—440) bringen eine Darstellung Jesu im Tempel (Garrucci 212). Maria trägt den Jesusknaben auf den Armen. Ihre Begleitung besteht aus Engeln. Joseph geht voran. Die Greisin Hanna empfängt die heilige Gesellschaft. Simeon eilt dem Kinde mit ausgebreiteten Händen, auf welchen er ein Tuch trägt, zu.

Näher als diese Mosaikdarstellung steht der karolingischen Miniatur das freilich sehr späte Mosaikbild der Capella di S. Maria del Presepio in den vatikanischen Krypten aus der Zeit Johannes VII. (Garrucci 280). Maria reicht dem Simeon, der seine mit dem

Tuche bedeckten Hände ausstreckt, das Kind dar. Hinter ihr steht Joseph und Hanna.

Die Flucht nach Ägypten.

Die karolingischen Handschriften — soweit sie heute bekannt sind — bringen keine Darstellungen der Flucht nach Ägypten, wohl aber findet diese Darstellung in den karolinischen Büchern (Lib. IV. Cap. 21) in einer Weise Erwähnung, welche nicht daran zweifeln lässt, dass sie dem karolingischen Bilderkreise angehört. Der Verfasser der libri Carolini äussert sich darüber folgendermassen: Pingitur . . . beata virgo qualiter aselli gestamine vecta, puerum in ulnis ferens Joseph praevio in Ägyptum descendit, qualiterve ex Ägypto ad terram Israel redierit (in pluribus namque materiis haec historia inditur, et non semper in basilicis, sed interdum in vasis escariis sive potatoriis, interdum in sericis indumentis, plerumque tamen in stragulis) nunquidnam haec omnia adoranda sunt?

»Wenn also das Bild der hl. Jungfrau, die den Knaben hält und auf dem Rücken eines Tieres sitzt, angebetet wird, ist da nicht auch das Bild des Esels mit anzubeten? Denn in der Anbetung beider Bilder, der hl. Jungfrau und des Esels nämlich, kann doch unmöglich eine Trennung stattfinden, zumal sie aus gleichem Stoffe und von demselben Geiste des Künstlers erdacht sind.«

Damit steht offenbar im Zusammenhange, wenn Jonas von Orleans über die Bilderverehrer sagt: Adorentur asini, quia asellum sedendo ad Jerusalem usque pervenit.

Auf eine Darstellung der Flucht lassen fast die Verse des Titulus im Codex Petavianus der Vaticana schliessen:

Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria.
Joseph in obsequio gratus utrique comes.

Im Lütticher Cyklus war ebenfalls die Flucht dargestellt:

Fugit in Aegyptum Joseph, puer atque Maria.

Auf den Mosaiken des Triumphbogens von Maria Maggiore ist auch die Flucht nach Ägypten abgebildet. Auf einer von

Hahn veröffentlichten Pyxis von Elfenbein aus dem 6. Jahrhundert, ferner auf einer Elfenbeinschnitzerei aus derselben Zeit und auf einigen anderen ähnlichen Arbeiten begegnet uns die Darstellung der Reise Josephs und Mariä nach Bethlehem. Die hl. Jungfrau sitzt auf einem Esel, neben ihr schreitet Joseph.

Es lässt sich natürlich nicht feststellen, ob und inwieweit die Darstellungen der karolingischen Bildwerke mit diesen gemeinsame Züge aufzuweisen hatten.

Der Kindermord in Bethlehem.

Der Vers für den Lütticher Cyklus lautet:

Trux necat Herodes infantes caede beandos.

In einem D des Sakramentarium des Drogo ist der Kindermord dargestellt. Die Scene spielt teilweise ausser dem Buchstaben. Ein Soldat hat ein Kind an den Haaren erfasst, um mit gezücktem Schwerte dem Kinde den Todesstreich zu versetzen; ein anderer mordet in knieender Stellung eines der Kleinen; ein totes Kind liegt bereits vor seinen Füssen. Im D selbst sehen wir in einer Landschaft drei sitzende Mütter, je zwei tote Kinder auf dem Schosse. Die eine zerrauft sich mit der linken Hand die Haare, während sie die Rechte zum Himmel emporhebt. Die andere der Mütter beugt sich in tiefem Schmerze über die Leichen ihrer Kinder: zwei ruhen auf ihrem Schosse, zwei decken den Rasen.

Ein Vorbild dieser Scene lässt sich in der altchristlichen Kunst bis jetzt nicht nachweisen. Wohl findet sich der bethlehemitische Kindermord auf einem südfranzösischen Sarkophag aus dem 3. Jahrhundert, (Monum. de St. Madeleine tom. I. col 735. 736), dann auf einem Elfenbeindiptychon im Mailänder Dom aus dem 5. Jahrhundert (Garrucci 454) und auf dem grossen Mosaikbild in S. Maria Maggiore in Rom (Ciampini, Vet. mon. I), allein kompositionell ist durch diese Darstellungen die karolingische Miniatur nicht beeinflusst worden. Näher steht ihr noch die kleine Miniatur im syrischen Rabula-Evangeliar, welche einen Soldaten darstellt, der ein Kind am Beinchen erfasst hat und mit gezücktem Schwerte zum Todesstreiche ausholt, den die Mutter des Kindes mit beiden Händen abzuwehren sucht.

Doch ist kaum anzunehmen, dass wir die Quelle der Darstellung des Kindermordes im syrischen Kunstvorrat zu suchen haben: die erwähnten altchristlichen Monumente weisen darauf hin, dass der Gegenstand schon frühzeitig in den Bereich ihrer Darstellung gezogen wurde, wie er auch der karolingischen Sculptur nicht fremd geblieben ist.

Die Taufe Christi.

Die Taufe Christi bildet einen Gegenstand der adoptianischen Streitigkeiten. Felix von Urgel hatte eine zweifache Geburt Christi gelehrt; die Geburt aus der Jungfrau und die Wiedergeburt in der Taufe. Alkuin aber entgegnet ihm, die Taufe im Jordan sei nicht eine Regeneration Christi, sondern eine Andeutung von Mysterien unseres durch Christus gewirkten Heiles.

Der Lütticher Cyclus enthielt die Taufe im Jordan.

Jordanis dominus glaucis intignitur undis.

Das Sakramentarium von Autun*) bringt in einem Medaillon die Darstellung der Taufe. Christus mit Kreuznimbus steht nackt, mit zwanglos herabhängenden Armen im Jordan. Zu seiner Linken steht etwas höher die lange Gestalt des bärtigen hl. Johannes mit Nimbus und langem, fliegendem Gewande. Er fasst mit der Linken den Täufling am Arme und hält seine Rechte über das Haupt desselben. Zu seiner Rechten sehen wir einen ebenfalls nimbirten, beflügelten Engel, mit langer Tunika, der in der einen Hand einen Kreuzstab trägt, während er mit der anderen in die Fluten des Jordan deutet. Zu Häupten Christi und Johannis schwebt die mit Nimbus versehene Taube in ungewöhnlich grosser Gestalt, welche zu den kleinen, schmächtigen Figuren in keinem Verhältnisse steht. Die sämtlichen Figuren sind mit Bezeichnungen überschrieben.

Strzygowski hat in seiner Abhandlung über die Taufe Christi**) diese Miniatur als die einzige ihm bekannte karolingische, welche die Darstellung des Taufaktes bringt, ganz besonders gewürdigt, gleichzeitig aber mit so zahlreichen Fragen bezüglich ihrer Bedeutung überhäuft, dass die ihrem ganzen Inhalte nach äusserst

*) Publiciert von Delisle in der Gazette archéologique 1884 pl. 23.

**) Ikonographie der Taufe Christi. München 1885. S. 38.

schlichte Darstellung dadurch mit einem künstlichen Schleier umgeben wurde, der die einfachen Absichten des Miniators zu verhüllen droht.

Strzygowski findet schon in der Darstellung des Jordan, welche allerdings weder die altchristliche noch die byzantinische, noch auch die Art der Reliefs von Monza nachahmt, ein selbständiges Schaffen des Künstlers. In wieweit von einem solchen die Rede sein kann, das lässt sich nur dann bestimmen, wenn wir die scheinbar so isolirt stehende Miniatur nicht nur im Kreise der älteren Darstellungen der Taufe Christi betrachten, sondern dabei auch die übrigen Miniaturen des Sakramentariums ins Auge fassen.

Ich möchte nur auf eine Darstellung verweisen und zwar auf jene, welche sich auf einem Metallfläschchen im Schatze zu Monza (Garrucci 435,8) befindet. Christus steht en face mit herabhängenden Armen im Jordan. Johannes, etwas höher stehend, hält seine Rechte über das Haupt des Erlösers, an dessen Seite der Engel steht, welcher in der Rechten ein Tuch hält, während er mit der Linken auf die Taube deutet.*)

Diese Art der Darstellung der Taufe Christi steht nicht vereinzelt da. Sie stimmt auch mit der Darstellung im Autun-Sakramentarium überein. Die einzige Abweichung von der Darstellung auf jenem Fläschchen, welche ich im Sakramentarium zu Autun wahrnehmen kann, besteht darin, dass der Engel nicht ein Tuch hält, sondern den Kreuzstab trägt und mit der Linken mehr in den Jordan, als auf die Taube deutet.

Die Art und Weise wie der Miniator sein Vorbild zu benützen pflegt, wie er sich Abweichungen und Zuthaten gestattet, trotzdem aber niemals vollkommen Selbständiges schafft, lässt sich nicht nur an der Taufe Christi, sondern auch an der Darstellung des Abendmahles und der Geburt nachweisen.

Der Engel mit dem Kreuzstab erscheint — freilich fliegend — auch den Hirten in der Darstellung der Geburt des Herrn, welche sich im Sakramentarium befindet.

---

*) Die Zusammenstellung des bei diesem Taufakte erscheinenden Engels und des Engels der Verkündigung Mariä dürfte zum mindesten etwas gewagt erscheinen.

Die naheliegende Erklärung dieser Erscheinung dürfte sein, dass der Miniator den nebenstehenden Engel einfach der [illegible] entnommen [illegible], weil die Darstellung des ersteren ihm bereits geläufig war. Daneben aber, dass ein altchristliches Vorbild der Darstellung der Taufe gedient hat, [illegible] die angeführten [illegible] [illegible] dem Zweifel sein. —

Ähnlich ist die Scene der Taufe Christi im Jordan in dem [illegible]-Evangeliar im Bereiche eines Kanonesbogens angebracht.* Die Quelle der Darstellung ist hier wie dort die [illegible], nur ist die letztere im [illegible]-Evangeliar vereinfacht, der Ausführung [illegible] die altchristlichen Vorbilder noch deutlicher. Der Heiland, mit einem Nimbus versehen, steht völlig nackt in den [illegible] Wasser des Jordan. Über dem Haupte des Täuflings schwebt die Taube, Strahlen herabfliegend. Johannes, mit Kreuznimbus, befindet sich am Ufer des Flusses, die Rechte auf das Haupt des Heilandes legend. Er ist mit langer Toga bekleidet, die Füsse sind nackt.**

Einzug in Jerusalem.

Das Sacramentarium des Drogo bringt auch eine Darstellung des Einzuges in Jerusalem, die sich dem lebendigen Bericht, wie ihn Lukas und Johannes geben, innig anschliesst. Christus sitzt auf dem Esel und ist im Begriffe, seine Rechte zum Segnen zu erheben. Die Porta aurea, durch welche Jesus seinen Einzug hielt, ist durch ein Thor angedeutet. Die »Menge« ist durch drei Personen vertreten; einige breiten ihre Kleider auf dem Wege aus, andere empfangen Jesus mit den Sieges- und Freudenzeichen: den Palmenzweigen. Ihm folgt die »Schar seiner Jünger«, von denen zwei in ganzer Gestalt dargestellt sind, während ein Dritter nur durch Kopf und Arm angedeutet ist.

* Strzygowski hat leider die Darstellung übergangen.

** Die [illegible] des Drogo-Sacramentarium bringt eine Darstellung der Taufe, welche von diesen beiden Miniaturen wesentlich verschieden ist. Besonders merkwürdig ist die Darstellung des Jordan.

Den Hintergrund bildet ein Bau mit den Thoren, gerade wie wir sie auf zahlreichen Darstellungen dieses Zusammentreffens sehen, dann ein hoher vierästiger Baum und hierauf wieder ein Bau von rätselhaften Formen, der zweifelsohne die Zinne des Tempels bezeichnen soll. Die auffallende Erscheinung des Baumes lässt vermuten, dass als Vorbild eine Darstellung gedient hat, in welcher mit dem Einzuge Christi die Darstellung des auf dem Baume sitzenden Zachäus verbunden war, wie dies auf Sarkophagen stets der Fall ist. Gebhardt und Harnack behaupten in ihrer Ausgabe des Codex Rossanensis, die Gestalt auf dem Baume sei fälschlich für Zachäus gehalten worden. Ich glaube dem widersprechen zu müssen. Gebhardt u. Harnack würden schwerlich darauf gekommen sein, in der Gestalt auf dem Baume einen andern als Zachäus zu erblicken, wenn nicht in der Darstellung des Einzuges in Jerusalem im Cod. Ross. (d. i. Ausgabe Tafel V) eine Gestalt auf dem Baume sässe, die damit beschäftigt ist, Zweige abzubrechen, welche sie einer anderen, die sich am Stamme des Baumes hinaufschwingt, darreicht. Die Herausgeber erklären nun diese beiden Gestalten als Knaben — eine Deutung, der ich nicht widersprechen kann, wenn es sich um die spezielle Darstellung im Cod. Ross. handelt, der ich aber entgegentreten muss, wenn die Herausgeber ihre Erklärung auch auf die übrigen, namentlich die älteren Darstellungen, anwenden wollen. Meines Erachtens ist, wenn wir die kleine, knabenhafte Gestalt auf dem Baume in Betracht ziehen wollen, wie dies ja Gebhardt und Harnack gethan haben, vor Allem auf die Worte des Lukas zu verweisen: »und er suchte Jesus zu sehen, wer er sei, und er vermochte es nicht vor dem Volke, denn er war klein von Gestalt. Und voranseilend stieg er auf einen wilden Feigenbaum . . .« Gebhardt und Harnack erblicken nun mit Recht auf den Lateranensischen Sarkophagreliefs das Vorbild für die Darstellung im Cod. Ross. Sie sagen: »Nicht nur findet sich dort bereits der Knabe auf dem Baum, sondern auch der eine, resp. die zwei unter dem Herrn schreitenden Jünger.« Es ist aber bedauerlich, dass gerade bei der Aufzählung der verwandtschaftlichen Merkmale den Herausgebern entgangen ist, dass sich die Auffassung der Scene, was die Kom-

position anlangt, von jener auf Sarkophagreliefs dennoch unterscheidet. Gerade die zwei Gestalten auf dem Baume werden wir niemals auf Sarkophagen finden; es ist dies ja auch von Gebhardt u. Harnack in den angeführten Worten offen zugestanden worden, freilich ohne die naheliegenden Folgerungen daraus zu ziehen. Die eine der Gestalten auf dem Baume lässt sich unschwer als eine freie Erfindung des Meisters des Cod. Ross. erkennen, der auf dem Baume Sitzende ist aber zweifelsohne der missverstandene Zachäus. Es liegt absolut kein zwingender Grund vor, in der Gestalt auf dem Baume in den übrigen Darstellungen des Einzugs in Jerusalem einen »Knaben« zu erblicken, wenn wir auch für den Cod. Ross. diese Deutung gelten lassen. Für die Richtigkeit der Behauptung G. u. H. spricht allerdings das Malerbuch vom Berge Athos. Indess ist die Angabe: »auf dem Baume sind Kinder, welche Zweige mit Äxten abhauen« doch lediglich als ein Beweis dafür zu betrachten, dass man zur Zeit der Entstehung des Malerbuches bereits in einer irrtümlichen Auffassung befangen war, welche ja leicht durch ähnliche freie Darstellungen, wie im Cod. Ross., entstanden sein mag. Einen Rückschluss auf ältere Bildwerke gestattet aber die Erklärung des Malerbuches ebensowenig wie die Darstellung im Cod. Ross., in welcher unzweifelhaft eine Anlehnung an altchristl. Sarkophage vorliegt, die aber im unverkennbaren Streben nach reicherer Gestaltung der Komposition sich Freiheiten erlaubt, Abweichungen gestattet, die, obgleich sie die ursprüngliche Idee der Darstellung nicht unwesentlich alterieren, dennoch nicht ohne Nachahmungen geblieben sein werden, weil sie zwei zu verschiedenen Zeiten spielende Scenen von einander trennen. Gerade in der byzantinischen Kunst haben wir aber ein treffliches Beispiel dafür, dass die Gestalt auf dem Baume durchaus nicht die eines Knaben ist. Auf der Rückseite der Lehne des Bischofsstuhles in der Sakristei des Domes von Ravenna, aus der Zeit des Bischofs Maximianus (546—552), sehen wir auf einer Darstellung des Einzuges in Jerusalem auf dem Baume einen kleinen bärtigen Mann stehen, der doch zweifelsohne als Zachäus zu deuten ist. —

Der Anschluss der karolingischen Komposition an die Darstellung des Einzuges in altchristlichen Sarkophagen ist unzweifelhaft. Namentlich überzeugend lehrt dies ein Vergleich mit einem im Lateranmuseum aufbewahrten Sarkophage (Aringhi I. 329, Garrucci Tav. 314.) Dieselbe Zahl der jubelnden Jünger, dieselbe Zahl der Vertreter der in messianische Huldigung ausbrechenden Menge. Auf dem ebenfalls vierästigen wilden Feigenbaume sehen wir hier die kleine Gestalt des Zachäus. Wie dort ist auch hier das Tempelthor Jerusalems dargestellt.

Die übrigen Darstellungen des Einzuges auf altchristlichen Sarkophagen sind meist wesentlich gedrängter und einfacher in der Komposition, ein beschränkterer Raum verbietet eine reichere Entfaltung. Meist begnügt man sich mit der Darstellung des auf der Eselin reitenden Jesus, eines oder zweier Apostel, einer die Hinbreitung der Kleider besorgenden Gestalt und des Zachäus auf dem Baume.

Das Abendmahl und der Verrat des Judas.

Das Sakramentarium des Drogo bringt auch eine Darstellung des letzten Mahles, welches Jesus vor seinem Hingang in den Tod, unmittelbar vor seiner gerichtlichen Gefangennehmung, mit seinen Jüngern gehalten. Jesus sitzt im Vordergrund oben an der Schmalseite des Tisches, mit seiner Rechten bedeutsam auf den ihm gegenübersitzenden Apostel weisend, der ihm seine Hand entgegenzustrecken scheint. Die Apostel — neun an der Zahl — lagern dicht gedrängt, Kopf an Kopf, hinter der langen Tafel, die vorne von drei oben in Löwenköpfen endigenden, unten auf Löwentatzen ruhenden Füssen getragen wird. Auf dem Tische stehen Schüsseln und Gefässe mit den Broten.

Der Vorgang ist völlig klar. Der Augenblick des traurigen Geschicks ist hier markiert. Jesus hat den Bissen (τὸ ψωμίον) nach dem Vorbilde des Hausvaters in die Charoseth getaucht und reicht nun diesen Bissen dem an letzter Stelle sitzenden Judas dar.

Zwei der Apostel sind sinnend dargestellt, wie sie, über das Wort Jesus nachdenkend, den Finger an die Lippen legen: es ist damit sehr fein und sinnig das Forschen und Grübeln der Apostel, auf wen das Los des Verderbens falle, ausgedrückt.

Unter der Darstellung des Abendmahles findet sich die des Verrates des Judas. Judas steht vor Jesus, dessen Hand er erfasst hat, und küsst ihn auf die Wange; in einiger Entfernung von beiden stehen sechs Bewaffnete, von denen einer zum Schlage auszuholen scheint, während die übrigen nur eine beobachtende Stellung einnehmen. —

Die ältesten historischen Darstellungen des heiligen Abendmahles sind in den biblischen Geschichtsbildern in S. Apollinare Nuovo*) und in dem Cod. Rossanensis**) nachzuweisen.***) Um den halbmondförmigen Tisch, zu dessen Seiten zwei Ruhebetten in fast gleicher Höhe stehen, lagern im Halbkreise Christus und die Apostel. Im Sakramentarium des Drogo finden sich auf dem Tische der Kelch und die Brote: in S. Apollinare liegen auf der Tafel sechs runde Brote und auf einer Schüssel zwei Fische; in dem Cod. Ross. steht auf dem Tische eine grosse Schüssel; links und rechts von ihr zwei grosse Brote, ausserdem Fische. Christus lagert in S. Apollinare mit dem linken Ellenbogen auf den Tisch gestützt, im Cod. Ross. ist seine Lage ähnlich, doch freier und ungezwungener, noch viel lebendiger aber tritt uns die Darstellung des Herrn im Sakramentarium entgegen. Hier wie dort zeigt sich eine Spannung, eine Erregung der Gemüter der Apostel. Die Komposition im Sakramentarium des Drogo ist deshalb lebhafter, weil die Handlung eine weiter fortgeschrittene, die Scene eine an Inhalt und Bedeutung reichere ist. Der Eindruck eines profanen antiken Gelages, den die Mosaikdarstellung hinterlässt, kann hier nicht aufkommen. Die Darstellung in S. Apollinare steht eben noch zu sehr unter dem Einflusse der zahlreichen Katakomben-

*) Jean Paul Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. S. 53.

**) Leipzig 1880. Tafel VIII.

***) Vergl. Dobbert, Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst. (Jahrbücher für Kunstwissenschaft) 4. Jahrgang 1871. S. 310.

bilder,*) welche jenes Mahl darstellen, das Jesus den Jüngern nach dem wunderbaren Fischzug gab, und dessen allegorischer Anwendung auf das Abendmahl wir bei den Vätern so häufig begegnen,**) dass sich die Annahme, das Symbol des Fisches überhaupt verdanke diesem Mahle seine Entstehung, unschwer erklären lässt.***)

Ähnlich wie auf diesen Katakomben-Malereien ist auch auf einem Sarkophage im Museo di Laterano (Garrucci 371) das Abendmahl dargestellt. Die Platte, auf welcher der Fisch liegt, wird hier von drei Tiergestalten getragen. Auch andere Darstellungen auf römischen Sarkophagreliefs (Garrucci, Tav. 384, 401, 13, 15, 16) zeigen ähnliche Formen wie die Katakombenbilder — meist eine auf Polstern lagernde und speisende Gesellschaft. Unleugbar ist aber die Verwandtschaft der Darstellungen in S. Apollinare Nuovo und im Cod. Rossanensis, wenn auch zugestanden werden muss, dass die Komposition in dem letzteren weitaus lebendiger und bewegter ist und deshalb der Darstellung im Sakramentarium des Drogo näher steht. Beide weisen nämlich einen feinen Zug auf, welcher der schwachen, fast geistlosen Komposition in S. Apollinare Nuovo mangelt. Ist im Sakramentarium des Drogo der Moment dargestellt, in welchem Jesus den Verräter entlarvt, so sehen wir im Cod. Ross. eine ganz ähnliche Scene. Judas ist gerade darüber, die Hand in die Schüssel zu tauchen, und Jesus scheint ihm seine Rechte entgegenstrecken zu wollen mit den Worten: »Der mit mir die Hand in die Schüssel taucht, der wird mich überantworten«. (Math. 26, 23.)

Eine andere karolingische Darstellung des Abendmahles begegnet uns in einer Miniatur des Sakramentariums von Autun****) (Seminaire No. 19bis), einem Werke der Schule von Tours. In dem Medaillon sehen wir die Feier des Paschamahles. Christus

---

*) de Rossi, Roma sott. Tom. II. Garrucci Tav. 5, 7, 8, 9, 47, 60.

**) Aug. conf. 13, 23. Prosper de prom. et praed. 2, 39. Das Drogo-Sakramentar enthält auch diese Darstellung in einer kleinen Initiale D.

***) Peters in Kraus R. E. 1, 437.

****) Gazette archéologique 1884.

mit Kreuznimbus sitzt in der Mitte seiner ebenfalls nimbierten Jünger, sechs zur rechten, sechs zur linken Seite. Mit der einen Hand reicht er dem an seiner rechten Seite sitzenden Apostel, der mit beiden Händen nach der Gabe langt, das Brot, mit der anderen dem zu seiner Linken Sitzenden, der ebenfalls seine Hände entgegenstreckt, den Becher. Auf dem Tisch, der von drei Füssen getragen wird, steht eine Platte mit den Fischen, eine grosse Schüssel, ein Teller mit Broten, zwei Löffel und ein Messer. Diese Gegenstände sind unverhältnismässig gross im Vergleich zu den kleinen Apostelgestalten. Der Tisch trägt die Inschrift: CENA DNI.

So wenig auch diese Darstellung von der altchristlichen Kunst erborgte Formen aufzuweisen scheint, so lässt sich dennoch unschwer aus einzelnen Zügen wahrnehmen, dass ein teilweises Anlehen an ältere Vorbilder nicht zu läugnen ist. Wie weit die Selbständigkeit der Darstellung reicht, lässt sich darnach leicht beurteilen. Vor allem ist festzustellen, dass diese karolingische Miniatur in ihrer schlichten Einfachheit, in der bescheidenen, schüchternen Art ihrer Ausführung einen eigenartigen Geisteszug aufweist, der auf tiefes Eindringen in den darzustellenden Gegenstand schliessen lässt. Eine gewisse Geschmeidigkeit in der Gestaltungskraft, die hier zur Geltung gelangt, hat es verstanden, auf einer alten Grundlage, also neben gewissenhafter Verwertung der bisherigen Darstellungsweise, kleine, neue, überraschende Züge einzuführen und zur Anwendung zu bringen. In der altchristlichen Katakombenmalerei begegnen wir bereits der Darstellung der im Kreise sitzenden Jünger. Der Tisch mit den drei Füssen ist ebenfalls Eigenthum der altchristlichen Malerei. *) Auch die Platte mit dem Fisch, der Kelch und das Gefäss mit den Broten, all' diese wesentlichsten Symbole des Abendmahles, fehlen auf frühen Darstellungen nicht. Selbstständig ist der Miniator des Sakramentarium von Autun in der Charakteristik des gleichzeitig Brot und Kelch reichenden Jesus, in der lebendigen Auffassung und Wiedergabe der meist unruhigen Gestalten der Apostel und endlich in

*) Vgl. neben den angeführten Tafeln auch Garrucci Tav. 4.

der Hinzufügung der Tischgeräte, des Messers und der Löffel zu den Broten und Speisen.*)

Die Beigabe dieser Geräte entbehrt jeder tieferen Absicht, sie will einfach den Charakter der »cena«, des gemeinsamen Mahles, mit den natürlichsten und naheliegendsten Mitteln verdeutlichen und zwar auf eine Weise, die nicht gegen die Gesetze der Eucharistie verstösst und ebensowenig den Begriffen von den Gebräuchen beim Paschamahl zuwiderläuft. — Der Verrat des Judas, die Überlieferung des Herrn mit dem Kusse, ist von der altchristlichen Kunst nur selten dargestellt worden. Die Zahl der



Der Judaskuss (S. Apollinare nuovo)

Monumente, auf welchen sich der Judaskuss findet, lässt sich leicht überblicken. So sehen wir auf einem Sarkophage in Verona**) (Garrucci 333) die Darstellung des Verrates: zwei Gestalten von gleicher Tracht und fast gleicher Gesichtsbildung umarmen sich zärtlich und sind im Begriffe, sich zu küssen. Links, zur Seite des Herrn, wird die Gestalt eines Mannes, rechts zur Seite des

*) Der Gebrauch des Messers bei dem Abendmahle könnte vielleicht verschiedener Deutung unterliegen, denn das Brot wird nach Lukas 22,19 und nach Matthäus 26,26 von Jesus beim Abendmahl gebrochen und nicht geschnitten. Dabei ist aber denn doch zu beachten, dass die Brote vorher, um sie leichter brechen zu können, mit Einschnitten versehen wurden, die das ganze Brot in Kreuzesform durchzogen und dasselbe leicht in Teile zerlegen liessen. Über den Gebrauch der Löffel verweise ich auf den Artikel in Kraus, R. E. der christl. Altert.

**) Maffei, Verona illustrata, part. III. 54.

Judas, im Hintergrunde, ein Kopf sichtbar. Ähnlich ist der Moment des Kusses auf einem Sarkophag Südgalliens*) (Garrucci 352) dargestellt. Dieselbe zärtliche Umarmung, wie dort, dieselbe Gleichmässigkeit in Tracht und Haltung der beiden unbärtigen Gestalten; nur das längere Haupthaar unterscheidet Jesus von Judas. Zur Seite des letzteren steht ein Mann, dessen Tracht nicht die des römischen Soldaten, sondern des Apostels ist. Die Sarkophage begnügen sich also mit der einfachen Darstellung zweier Männer, die sich umarmen und küssen: der verräterische Judaskuss findet in keiner Weise einen charakteristischen Ausdruck; es ist nicht mehr und nicht weniger dargestellt als die Sitte der Gläubigen, sich gegenseitig »mit dem heiligen Kusse zu grüssen«. Die Personen, welche sich zur Seite Jesus und Judas finden, stören nicht die friedliche Scene, lassen nicht den Schein einer Feindseligkeit aufkommen. Anders tritt uns die Scene in S. Apollinare nuovo entgegen: Christus, mit Nimbus versehen, steht in der Mitte. Der Verräter schlingt seinen Arm um Christus und küsst ihn auf die rechte Wange. Links, zur Seite des Judas, stehen bewaffnete Soldaten mit Lanzen. Der Hauptmann, das Schwert in der Rechten haltend, deutet mit der Linken auf Christus. Rechts, zur Seite des Herrn, stehen fünf Apostel.

Diese Mosaikdarstellung ist die einzige, welche für uns in Betracht kommt.

Die Kreuzigung Christi.

Das auf merovingischen Ursprung zurückgehende Sakramentar der Abtei Gellone bei Toulouse enthält zu Beginn des Canon Missae eine Kreuzigung, deren Vorkommen an dieser Stelle für die Folge geradezu typisch geworden ist. Der bärtige Gekreuzigte, nackt, mit Lendenschurz bekleidet, ist mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen.

Das Sakramentarium des Drogo bringt in einem O eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes. Christus hängt an dem mit breitem Titelblatte versehenen Kreuze, das Haupt aufrecht und gegen links gewendet, angenagelt an Händen und Füssen,

*) Faillon, Monum. inéd. sur l'Apostolat de Sainte Marie Madeleine, tom. I. ed. Migne 1848 p. 462.

die letzteren auf dem Stützpflock ruhend. Unter diesem windet sich um das Kreuz eine mächtige Schlange — das böse, versuchende und vom Erlöser überwundene Element verkörpernd. Links auf einer kleinen Anhöhe steht Maria, die thränenden Augen mit dem erhobenen Gewande trocknend, rechts, ihr gegenüber Johannes, in der Linken ein Buch tragend, während er zum Zeichen der Trauer die Rechte an die Wange legt.*) Links unter dem Kreuze steht eine nimbirte weibliche Gestalt mit der Siegesfahne in der Linken, während sie mit der erhobenen Rechten in einem goldenen Kelch das Blut aus der Seitenwunde auffängt. Rechts davon steht ein bärtiger Mann mit der Linken einen runden Gegenstand, vielleicht einen Schild haltend, die Rechte zu dem Kreuze ausgestreckt. In diesen beiden Gestalten ist die Ecclesia und die Synagoge symbolisch dargestellt. Zwischen der Ecclesia und der Maria öffnet sich ein Grab, aus welchem mit erhobener Hand eine kleine Gestalt hervorgeht. Es ist nicht nötig, hier an das Grab unseres Stammvaters zu denken; denn zugleich mit der Erschütterung des Erdbodens öffneten sich verschiedene Gräber (Matth. 27, 52). Über dem Kreuze schweben zu beiden Seiten eines Kranzes zwei Engel, unter diesen zwei Gestalten im Brustbild, links im Medaillon eine von Sonnenstrahlen umflossene, rechts eine von der Mondsichel bekrönte.

Einer zweiten karolingischen Darstellung des gekreuzigten Heilandes begegnen wir in dem der Schule von Corbie angehörigen Sakramentar (Paris, Bibl. nat. lat. Nr. 41). Ein T in Form eines Kruzifixes zeigt den mit kurzem Lendenschurze bekleideten bärtigen Christus. Das Kreuz entbehrt hier des oberen Armes, welchen wir in den übrigen Kreuzesdarstellungen niemals vermissen.**) Unten am Kreuzesstamm windet sich die Schlange, während oberhalb des Querbalkens die Brustbilder von Sol und Luna sichtbar werden.

---

*) In solcher Haltung werden auf der Reversseite von Kaisermünzen eroberte, trauernde Provinzen dargestellt. Vgl. übrigens auch Münz, Archäol. Bemerk. 173.

**) Das Bild des Gekreuzigten in Verbindung mit dem T(e igitur) mahnt an die Darstellung im Sakramentar von Gellone.

Das Evangeliarium Franz II. aus St. Denis in der Pariser Nationalbibliothek bringt ebenfalls eine Darstellung der Kreuzigung. Der bartlose Christus mit kurzem Lendenschurz erscheint jugendlich und lebend. Zwei trefflich charakterisirte Knechte — neben dem rechts eine Kanne — stehen zu beiden Seiten des Kreuzes in bewegter Stellung; der eine stösst Christus die Lanze in die Seite, während der andere das Rohr mit dem Schwamme zu ihm emporhebt. Das Fleisch ist von einem bräunlichen Ton, das in den Schatten in Orange übergeht. Die Gewänder zeigen gute Motive. Oberhalb des Querbalkens erscheinen in Medaillons die Köpfe des Sol und der Luna, in der monochromen Technik von antiken Vorbildern abhängig. Der Grund der Miniatur ist von einem zarten Blau.

Das Gebetbuch Karls des Kahlen, aus dem Grossmünster in Zürich, in der Schatzkammer in München aufbewahrt, zeigt ebenfalls in einer Miniatur die Kreuzigung Christi.*) Der bärtige Heiland hängt am Kreuze mit nebeneinander gehefteten Füssen. Ein graubrauner Schurz schlingt sich um seine Lenden. Die straff gestreckten Beine sind auffallend klein im Vergleiche zu dem regungslosen Rumpfe und den schweren Armen. Die Inschrifttafel des Kreuzes trägt mit Deckweiss gemalte Buchstaben. Am Fusse des Kreuzes ringelt sich die Schlange, das nämliche Symbol der Vernichtung der Macht der Sünde, welches wir schon im Sakramentarium des Drogo dargestellt gefunden haben. Oben sehen wir die Hand Gottvaters einen grünen Kranz über das Haupt des Gekreuzigten halten.**) Zu beiden Seiten dieser Hand sind, in Goldfarben ausgeführt, links die Sonne, rechts der Mond dargestellt. Der obere Purpurstreifen ist durch den Querbalken des goldenen Kreuzes von dem blauen Grunde des unteren Teiles getrennt.

*) Cahier, Mélanges d'archéologie 1847—49. I. Bd. S. 211. Rahn, Kunst- und Wanderstudien. 1883 S. 34.

**) Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf hinweisen, dass diese kranzhaltende Hand Gottes der altchristlichen Kunst entnommen ist. Sie erscheint auf Sarkophagreliefs. Vergl. Didron's Iconogr. chrét. Hist. de Dieu, Paris 1843, 146 ff. Grüneisen, Bildliche Darstellung der Gotth. 92 f.

Das Psalterium Ludwigs des Deutschen bringt auf dem letzten Blatte die Darstellung der Kreuzigung. Sonne und Mond sind in halber Figur mit Nimbus dargestellt, die Sonne mit strahlendem Haupt; mit der einen Hand halten sie trauernd das Gewand vor das Gesicht, während sie mit der andern ein Horn auszugiessen scheinen. Den Fuss des Kreuzes umfasst ein Mann, der vor demselben auf einem Betpult kniet. Die Stimmung desselben ist durch die voranstehende oratio ante crucem dicenda ausgedrückt, worin der Betende, nachdem er die vom Herrn empfangenen Wohlthaten, insbesondere die Taufgnade, gepriesen, der Übertretungen gedenkt, deren er sich schuldig gemacht und dann den Herrn bittet, um seines Kreuzestodes willen, sie zu erneuern u. s. w. Dieses Bild erinnert übrigens an ein Gedicht des Hrabanus, in welchem er König Ludwig den Frommen, dem der Dichter sein Werk darbringt, und zum Schlusse den Dichter, vor dem Kreuze anbetend, durch Buchstaben bildlich schildert. Es steht also nicht fest, dass in der dargestellten Gestalt am Fusse des Kreuzes König Ludwig zu erblicken ist.

Die Evangelienharmonie des Ottfrid enthält zu Anfang des fünften Buches das Bild des Gekreuzigten. Christus, nur mit Lendenschurz bekleidet, mit langen Haaren, hängt mit ausgestreckten Armen am Kreuze. Aus seinen Handwunden ergiessen sich je drei Ströme Blutes, während aus den Fusswunden je zwei Streifen in ein am Fusse des Kreuzes stehendes Gefäss rinnen. In den Gestalten der Maria und des Johannes äussert sich der Schmerz namentlich in der gewaltsamen Ausbreitung der Arme; Maria hält die Hand an das Gesicht. Die Brustbilder der Sonne und des Mondes sind oben dargestellt: der Kopf des Sol ist mit Lichtzacken umgeben, die Luna hat über sich die Sichel; beide halten sich ein Tuch vor das Antlitz.

Die Resultate der Behandlung der Frage, wann und wie die christliche Kunst zum erstenmale den Kreuzestod Christi dargestellt hat, sind für uns nicht gleichgültig.*) Die neueren Forschungen

*) Piper, Über den christlichen Bilderkreis 1852.
Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes 1870.
Fulda, Das Kreuz und die Kreuztragung 1878.
Zöckler, Das Kreuz Christi 1875.

Ed. Dobberts *) haben die Frage nach der Entstehungszeit ihrer Beantwortung näher gebracht, den Nachweis des altchristlichen Ursprunges der Kreuzigungsbilder an der Hand der Darstellung der Thüre von Sta. Sabina und des Elfenbeinreliefs im Britischen Museum überzeugend geführt. Auf die karolingische Kunst aber sind diese frühen Darstellungen ohne bemerkbaren Einfluss geblieben. Auch das Kreuzigungsbild in der syrischen Evangelienhandschrift des Mönches Rabula in der Bibl. Laurentiana zu Florenz vermag mit den karolingischen Darstellungen keine verwandtschaftlichen Merkmale aufzuweisen. Anders verhält es sich dagegen mit der Darstellung eines Elfenbeinreliefs, welches im Museum zu Liverpool aufbewahrt wird. Es stammt aus dem Nachlasse Kaiser Heinrichs II. Diese in ihrem unteren Teile ziemlich genaue Kopie der im Bayrischen Nationalmuseum aufbewahrten altchristlich römischen Elfenbeintafel mit der Himmelfahrt und den drei Marien **) verdient noch in anderer Hinsicht unsere Beachtung. Es ist wohl anzunehmen, dass auch die obere Partie, die Kreuzigung, nach einem älteren Vorbilde ausgeführt ist. Wir sind allerdings nicht so glücklich, dieses Vorbild nachweisen zu können, aber die Wahrscheinlichkeit spricht mit so zahlreichen Gründen für das Vorhandensein eines solchen, dass gewichtige Zweifel wohl schwerlich aufkommen können. Hat sich der Künstler für die untere Darstellung nach einem Vorbild umgesehen, das er fast Zug um Zug benutzen konnte, so wird er bei der Gestaltung des oberen Teiles gewiss ebenfalls eine derartige fast wörtliche Entlehnung begangen haben.***) Aber auch noch andere Umstände lassen mit Sicherheit auf die Benutzung eines älteren Vorbildes schliessen. Den besten Beweis dafür erbringt das Sakramentarium des Drogo. Die beiden Darstellungen der Kreuzigung haben das wesentlichste mit einander überein: die schöne Anordnung und die reizvollen Motive. Die Form des Kreuzes und der Tafel, die Haltung des Hauptes

---

*) Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1880. I. S. 41.

**) Bode, Geschichte der deutschen Plastik. S. 17.

***) Die entgegengesetzte Meinung W. Bode's hält angesichts der vorhandenen Beispiele nicht Stand.

Christi ist hier wie dort dieselbe. Wie im Drogo-Sakramentarium stehen auch hier die ihre Thränen trocknende Maria und Johannes mit dem Evangelienbuche auf kleinen Anhöhen. Sonne und Mond erscheinen hier wie dort. Freilich trägt der Heiland in diesem Elfenbeinrelief keinen Lendenschurz, sondern den kurzen Rock, freilich stehen hier an Stelle der Ecclesia und der Synagoge die beiden Kriegsknechte, freilich fehlt die sich um das Kreuz windende Schlange, aber diese Abweichungen vermögen nicht den Eindruck der gleichen Anordnung, die sich sogar bis auf die Details erstreckt, zu verwischen, umsoweniger, als die Stellung und die Haltung der Hand des einen der Soldaten vollkommen übereinstimmt mit jener der Ecclesia. Auf allen übrigen Darstellungen sehen wir den Kriegsknecht mit der Lanze in die Seite Christi stossen; anders in diesem Relief. Er stellt die in der Linken gehaltene Lanze auf den Boden auf und hebt mit zu Christus gewendetem Blicke seine Rechte zu dem Gekreuzigten empor. In dieser ungewöhnlichen Stellung dürfen wir ohne Bedenken eine Beeinflussung durch die Gestalt der Ecclesia erkennen. Die Darstellung des Kreuzestodes Christi auf einem Elfenbeinrelief in der Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek in München*), aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, zeigt zwischen dem Kreuze und dem Kriegsknechte die das Blut Christi in einen Kelch auffangende Ecclesia mit der Fahne. Den Fuss des Kreuzes umwindet die Schlange. Oberhalb der Engel ragt die Hand Gottes aus den Wolken. Ein anderer Buchdeckel in der Bibliothek zu München**), aus der nämlichen Zeit, welcher ebenfalls eine Kreuzigung Christi darstellt, zeigt offene Gräber, in welchen menschliche Gestalten mit erhobenen Armen erscheinen. Diese Relieftafeln, welche in der Form der Darstellung, wie in einer Reihe von Einzelzügen die Nachwirkung der antiken Kunst nicht verleugnen können, unter sich aber in sichtlicher Verwandtschaft verbunden sind, müssen als vollgewichtige Zeugen für die Existenz jenes älteren Vorbildes, von dessen kräftiger Einwirkung die Gestaltung einer

---

*) Abgebildet in den Mélanges d'archéologie chrétienne, Labarte, Peinture en émail und Förster, Denkmäler deutscher Kunst Bd. II.

**) Abbildung bei Förster, Denkmäler der deutschen Kunst II.

Reihe von Denkmälern deutliche Spuren trägt, betrachtet werden. Dieses gemeinsame Vorbild hat auch die karolingische Kunst, insonderheit das Kreuzigungsbild im Drogo-Sakramentarium, beeinflusst. Man hat — freilich nicht von allzu vertrauenerweckender Seite — die Behauptung aufgestellt, die erste Darstellung der Ecclesia sei in diesem Sakramentarium enthalten. Damit wäre freilich unseren Ausführungen jeder feste Grund und Boden entzogen. Während also das Sakramentarium des Drogo — soweit wir dies nach den uns erhaltenen Werken zu beurteilen vermögen — ohne Nachahmung geblieben ist, hat — wenn wir jener Meinung folgen — die Sculptur einer späteren Zeit seine bildlichen Darstellungen verwertet. Die Haltlosigkeit dieser Anschauung liegt klar zu Tage. Der kleine Mafsstab der Figuren, der skizzenhafte Charakter derselben, hätte schwerlich einen Künstler dazu verführen können, der Erfindung in der angedeuteten Weise sein Augenmerk zuzuwenden, die Miniaturen in Elfenbein zu übertragen.

Die drei Frauen am Grabe.

Ein D des Sakramentarium des Drogo bringt eine Darstellung der Frauen am Grabe. Die drei Frauen — Maria Magdalena und Johanna und Maria Jakobi (die Mutter des Jakobus), — bekleidet mit den grossen Kopfschleiern, schreiten dem Grabe zu. Die vorderste schwingt ein Rauchfass, die beiden andern tragen Gefässe mit Spezereien. Auf dem vom Grabe weggewälzten Steine sitzt ein Engel, mit der Linken ein Kreuz haltend, mit der Rechten hinausdeutend in die Landschaft und damit seine Worte: »Er ist nicht hier, er ist auferstanden« mit der Geberde bekräftigend. Die mittlere der Frauen ist deshalb auch in dem Momente dargestellt, in welchem sie in der von dem Engel angedeuteten Richtung nach dem Auferstandenen ausschaut.*)

Die Grabkapelle ruht auf einer Krepis, nicht unähnlich einem Säulenfusse. Über dieser Krepis erhebt sich ein von zwei Säulen

*) Ich befinde mich hier im Widerspruche mit der Ansicht Cahiers, welcher aus der zurückgewendeten Haltung auf eine Beratung der Frauen über den Besuch des Grabes schliesst.

flankirter offener Bau, dessen Mauerwerk aus grossen regelmässig gelagerten Quaderstücken besteht. Darüber ladet das im Blattwerk belebte Kranzgesims aus. Über diesem Gesims, von zwei



Die drei Frauen am Grabe. (Drogo-Sakramentarium.)

Palmetten eingefasst, steigt die Rotunde in die Höhe. Auf drei Halbkreisbögen, von vier Säulchen getragen, ruht die Kuppelwölbung, die mit einem Akroterion geziert ist. In der Rotunde, zwischen dem ersten und dritten Säulenpaar, sind zwei kleine

Engel bemerkbar, die an beiden Enden des leeren Grabes sitzen.*) Die beiden die Wache führenden römischen Soldaten liegen neben dem Grabturme auf dem Rücken starr und ohnmächtig, zu Boden geworfen durch das das Erscheinen des Engels begleitende Erdbeben. Der eine lässt seine Hände auf dem Schilde ruhen, der andere, von ungewöhnlichem Leibesumfange, mit dem Helm auf dem Haupte, hält in seiner Rechten die Lanze. Sein Schild lehnt an der Kapelle. Er sucht sich zu schützen vor der blendenden Engelserscheinung, die »im Aussehen wie Blitz und im weissen Gewande schimmernd, wie das Licht«, ἐν φαιδρῷ τῷ σχήματι (Chrys).

Die Kurve des D zeigt die zwei den Frauen gewordenen Erscheinungen des Auferstandenen, während sie vom Grabe nach der Stadt zurückgingen. Die untere Darstellung erzählt von der Begegnung Jesus mit Maria Magdalena, welcher er (nach Mark. 16,9) zuerst erschien. Die obere Darstellung zeigt die beiden anderen Frauen, wie sie (Matthäus 28,9) vor dem Meister niedergefallen sind, um ihn anzubeten.

Auch im Bilderkreise der altchristlichen Sarkophagskulptur finden sich das Grab und die frommen Frauen. Eine Komposition auf einem Sarkophage aus dem vatikanischen Coemeterium (Aringhi I, 311, Garrucci 350) ist dafür Beweis. Hier erscheint bereits die Grabkapelle mit ihrem Kuppeldach. Allein es ist mit dieser Darstellung der das Grab besuchenden Frauen die der Erscheinung des Herrn an dem Grabe verbunden. Die beiden Frauen sind vor dem Grabe dargestellt, die eine ist vor dem Herrn auf das Knie gesunken, die andere hält sich mit der Rechten an der Schulter der vor ihr Knieenden, um gleichfalls niederzufallen. Vor ihnen steht, das Haupt leicht geneigt, der Auferstandene. Eine andere Darstellung zeigt ein Sarkophag in S. Celso in Mailand (Garrucci 315).

Vor einem offenen, turmähnlichen Grabe stehen zwei Frauen, die eine betrübt auf das am Boden liegende Leintuch schauend,

---

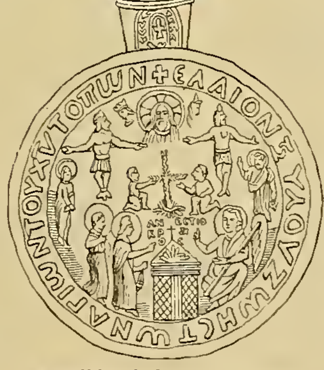
*) Diese Stellung gibt Johannes (20,12) genau an. Sie soll der das Grabmal ängstlich betrachtenden Maria die Stelle bezeichnen, wo der Leichnam gelegen war.

die andere den Blick erhoben zu dem in einer Wolke erscheinenden Engel. Ein Sarkophag aus Arles (Garrucci 316) zeigt ebenfalls ein turmähnliches leeres Grab, welches von zwei Soldaten bewacht wird. Im Vordergrunde knieen die drei Marien vor dem auferstandenen Herrn. Eine Mosaikdarstellung in S. Apollinare nuovo (Garrucci 251) schildert ebenfalls die Marien am Grabe. Links auf einem Felsen sitzt ein Engel im weissen Gewande. Die linke Hand hält einen langen Stab, während die rechte auf die zum Grabe schreitenden Frauen deutet. Das Grab Christi, zwischen den Marien und dem Engel, erscheint als kleiner, in zwei Stufen ansteigender, freistehender Rundtempel, dessen flaches mit Goldplatten gedecktes Kuppeldach auf einem Säulenperistyl ruht. Durch die offene Thüre erblickt man die vom Grabe weggewälzte Platte.*)



Sarkophag in S. Celso.

Sehr zahlreich sind die Darstellungen der Marien am Grabe auf den der Königin Theodelinde von Gregor dem Grossen geschenkten, zur Aufnahme des heiligen Öles bestimmten Metallfläschchen, welche sich noch im Schatze zu Monza befinden und teilweise noch die ursprüngliche Papierinschrift tragen, welche den Inhalt bezeichnet. Es kommen für uns acht derartige Fläschchen in Betracht (Garrucci 433,8; 434,1, 2, 4, 5, 6, 7; 435,1). Alle diese Darstellungen zeigen eine mehr oder weniger reich geschmückte, manchmal ver-



Metallfläschchen zu Monza.

*) Richter, a. a. O. S. 54.

gitterte Grabkapelle, gewöhnlich ein von vier Säulen getragenes Dach, auf welchem sich das Kreuz erhebt. Der Engel sitzt stets links vom Grabe, den Stab in der Linken haltend; mit der Rechten bedeutsam auf die Marien zeigend. Die vordere der heiligen Frauen trägt das Rauchfass, die hinter ihr schreitende das Salbengefäss.

Das Britische Museum bewahrt eine Elfenbeinskulptur aus dem 5. Jahrhundert *), auf welcher sich in der Mitte das Grabmal des Herrn findet, das aus einem auf zwei Säulen ruhenden Unterbaue besteht, auf dem sich ein mit zwei Fenstern versehenes, regelrecht quadriertes Mauerwerk erhebt, das mit einem Kuppeldache versehen ist. Die reich gegliederte Thüre des Unterbaues zeigt sich gewaltsam aufgesprengt; der unversehrte Flügel trägt einen Thürklopfer und in zwei Feldern biblische Darstellungen. Zu beiden Seiten des Grabes sitzen die Soldaten, hinter ihnen die zwei Frauen, missmutig das Haupt gestützt. In weit reicherer Gestaltung tritt uns das heilige Grab auf einem Elfenbeindeckel des Museo Trivulzi in Mailand **) entgegen. In der oberen Hälfte des Deckels, in den Wolken, sehen wir die Symbole der Evangelisten Lukas und Matthäus. Darunter das Grabmal, vor welchem ein Baum mit Blättern und Früchten steht. Die Soldaten sind auf die Kniee gestürzt; der Mantel des einen flattert im Winde. Der untere Teil des Deckels zeigt das Erdgeschoss des Grabes mit der ein wenig geöffneten Thüre. Die Flügel derselben zeigen in ihren Feldern Darstellungen aus dem Leben Jesu. Vor der Thüre auf einem Steine sitzt der Engel. Die eine der Frauen hat sich zu seinen Füssen niedergeworfen, die andere tritt ihm mit lebhafter Geberde des Staunens und des Schmerzes entgegen.

Nicht viel später dürfte die Elfenbeinplatte (Garrucci 450) entstanden sein, welche heute im Schatze des heiligen Ambrosius in Mailand aufbewahrt wird.

---

*) Garrucci Tav. 446. Dobbert im Jahrb. der Königl. preuss. Kunstsammlungen. I S. 46 ff.

**) Garrucci Tav. 449.



Marien am Grabe (Münchner Nationalmuseum).   12*

Auch hier sehen wir ein turmähnliches Grab, dessen Thüre weit geöffnet ist. Vor der Grabkapelle sitzt auf einer Platte der Engel, dem die beiden Frauen entgegenschreiten.

Diesen Skulpturen schliesst sich die Elfenbeintafel im Münchener Nationalmuseum an.*) Zu dem zierlich ausgearbeiteten Grabturm eilen die drei Marien. Er besteht aus einem rohen Unterbau, auf dem sich ein regelrecht quadriertes und quadratisches Erdgeschoss mit antiker schmuckloser Thüre erhebt, die zu ihren beiden Seiten je eine halbrunde Nische mit einer Statue hat. Von der rechten Nische wird nur ein Segment des Bogens sichtbar, weil der Engel dessen Fortsetzung und Statue verdeckt. Horizontal findet dieser Quaderbau durch zwei übereinander vorspringende Platten seinen Abschluss, die sich mit den Ecklisenen verbinden. Darüber ladet das Kranzgesimse aus. Hinter diesem Gesims steigt die Rotunde in die Höhe. Über einem erhaben gearbeiteten Blattornament ladet eine Platte aus, worauf die Plinthen der die Kuppelwand tragenden Säulchen ruhen, welche durch drei Halbkreisbögen verbunden sind. Zwischen denselben steht ein Postament und trägt ein Medaillon mit Büste. Über dem Krönungsgesims erhebt sich dann die Kuppelwölbung, welche von einem kraterförmigen Aufsatz im doppelten Akanthus gekrönt ist. Hinter der Rotunde ragt ein Baum hervor, an dessen Früchten zwei Vögel naschen. Der eine der Soldaten steht hinter der Kapelle und lehnt seinen rechten Arm auf den Quaderbau, der andere schläft, die übereinander gekreuzten Arme auf die linke Ecke des Quaderbaues legend. Vor dem Grabe sitzt zu den Frauen gewendet auf kleiner Felserhöhung der ungeflügelte Engel, zu ihnen redend, indem er die Rechte erhebt.

---

*) De Rossi und Kondakoff schreiben das Denkmal dem 4. Jahrh. zu, während Schnaase (Gesch. d. bild. Künste IV. S. 656) und Andere das 6. bis 8., Förster (Denkmale Bd. VII., Taf. I.) das 10. Jahrh. annehmen. Im Museum zu Liverpool findet sich (Garrucci 459) ein Elfenbeinrelief, welches von einigen kleineren Abweichungen abgesehen, in seiner unteren Partie genau nach dem Münchener kopiert ist. Ich habe im Texte bereits auf dieses interessante Monument hingewiesen.

Dieses letztbesprochene Monument habe ich deshalb einer eingehenden Betrachtung unterzogen, weil es zweifelsohne das wichtigste Glied in der Kette der Beweise ist, welche den orientalischen Ursprung der Darstellung der drei Marien am Grabe darthun sollen.*) Aber noch ein anderer gewichtiger Grund liegt für diese eingehende Würdigung vor.

Vor allem ist festzustellen, dass die Form der Grabkapellen, der Rundtempel, der klassischen Antike angehört.

Um auf ein allgemein bekanntes Beispiel zu verweisen, nenne ich jenes choragische Monument, welches unter dem Namen Lysikratesdenkmal bekannt ist.**) Wie die christlichen Denkmäler zerfällt es in drei Teile, den viereckigen Unterbau, den turmähnlichen Rundbau und die Krönung.

Die Form des Rundtempels ist übrigens auf italienischem Boden besonders häufig gewesen. Die römischen Sarkophag-Reliefs zeigen einfachere, weniger verzierte Grabdenkmäler. Die weitere architektonische Ausbildung derselben, die Einführung des auf Säulen ruhenden Kuppelbaues, welcher der Form der antiken Rundtempel wieder nahe kommt, fällt in das vierte und fünfte Jahrhundert. Das Relief im Britischen Museum, dessen altchristlicher Ursprung klar gestellt ist, kann dafür als vollgültiger Beweis dienen. An diesem Typus hält auch die spätere Zeit fest. Das Elfenbeinrelief im Bayr. Nationalmuseum, welches jedenfalls jünger ist als das im Britischen Museum, bestätigt diesen Zusammenhang in der klarsten und deutlichsten Weise. Es ist für uns ausserordentlich lehrreich und wichtig, weil wir in diesem Diptychon ohne Zweifel eine Quelle für die karolingische Kunstdarstellung besitzen.

Im Utrechtpsalter sehen wir das Grab Christi, einen Kuppelbau auf hohem Sockel, vor welchem auf einem Stein ein Engel sitzt. Drei Frauen, langgestreckte Gestalten, nähern sich dem

---

*) H. Janitschek glaubt a. a. O., dass die Darstellung dem syrischen Formenschatze entnommen ist

**) Vgl. Baumeister, Denkmäler des Klassischen Altertums. II. Bd. S. 839. Noch näher liegt es, an das Mausoleum von S. Remy in der Provence zu denken.

Grabe. Rechts davon liegen drei Männer. Das Grabmal dieser Psalterdarstellung hat mit jenem des Elfenbeinreliefs die allgemeinen Mafsverhältnisse, wie die einzelnen Gliederungen überein.*)

Das gleiche Resultat ergibt sich bei einem Vergleiche des Reliefs mit der Darstellung im Drogo-Sakramentarium. Auch in der übrigen Anordnung zeigen sich gemeinsame Züge; so ist vielleicht bemerkenswert, dass die dritte der Frauen in der Miniatur wie in dem Relief den Finger der rechten Hand nachdenklich an die Lippen legt und dass die Handbewegung des sitzenden Engels da und dort dieselbe ist.

Wollten wir noch weiter gehen, so könnten wir auch darauf verweisen, dass in der fast ganz getreuen Kopie dieses Reliefs, in der Elfenbeintafel im Museum zu Liverpool, ein mit Schild und Speer bewaffneter Krieger in ganz ähnlicher Lage und an derselben Stelle wie im Drogo-Sakramentarium sich vor den blendenden Strahlen schützt.

Doch sind wir glücklicherweise nicht auf die Entdeckung solch' kleiner Merkmale angewiesen: schon aus der Ähnlichkeit der Bauformen lassen sich sichere Schlüsse ziehen. Wir erhalten darüber Gewissheit, dass der Miniator nach einer typischen Form für die Darstellung seiner Grabkapelle suchte. Die Verwertung der durch die Anschauung empfangenen Anregung hält sich aber in strengen Grenzen. Von einer sklavischen Nachahmung kann keine Rede sein; die kräftige Formensprache, welche im Sakramentarium des Drogo zum Ausdruck gelangt, empfängt wohl mannigfache Befruchtung, welche sich in deutlichen Zeichen offenbart, aber sie büsst dabei niemals ihre ganze Selbstständigkeit und die Eigenart ihrer Richtung ein.**)

---

*) Springer, Die Psalterillustrationen, 8. Bd. der Abhandl. der phil.-hist. Klasse der Kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften S. 203.

**) Über das Elfenbeinrelief des Bayr. Nationalmuseums spreche ich mich noch weiter bei der Erwähnung der Darstellung der Himmelfahrt Christi aus.

Die Himmelfahrt Christi und Ausgiessung des heiligen Geistes.

Die Darstellung der Himmelfahrt Christi *) findet sich in einem C des Sakramentarium des Drogo. Christus in jugendlicher Gestalt, bartlos, mit Kreuznimbus, hat den Gipfel des Verklärungs-Berges erstiegen. In der Linken hält er den langen Kreuzstab, die Rechte ist nach der aus den Wolken herabreichenden Hand Gottes ausgestreckt und von dieser erfasst. Haupt und Blick ist zu der Hand Gottes gerichtet. Das Ende der Toga flattert frei im Winde. -Am Abhange des Berges stehen zwei Engel mit flatternden Gewändern, in der Linken das Kreuz haltend, während die Rechte die tröstenden, an die im Halbkreise am Fusse des Berges stehenden »Männer von Galiläa« gerichteten Worte bekräftigen hilft. Die »zwei Männer in weissem Gewande« neigen sich zu der Schar der Apostel herab, in deren Mitte die Mutter Maria steht. Die Köpfe und Blicke der Apostel sind emporgerichtet zu dem auffahrenden Jesus. Zwei der Jünger winken ihm mit erhobenen Armen den Abschiedsgruss zu; die verschiedenen Motive des Emporblickens sind mit grosser Feinheit und Innigkeit des Gefühls durchgeführt. Die Darstellung der Engel lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass zwei Scenen hier vereinigt sind; denn die Erscheinung derselben erfolgte ja erst, nachdem Jesus in den Himmel emporgehoben war. Die Wolkenmasse, in der die Hand Gottes erscheint, deutet also an, dass Jesus bereits durch dieselbe den Augen der Apostel entzogen, dass er von ihr verhüllt ist.

Das Nämliche ist auch in der Darstellung der Himmelfahrt der Fall, welche die Bibel des Klosters St. Paul (auch die kallistinische Bibel genannt) bringt.

Vermissen wir hier auch die ruhige Sicherheit, das taktvolle Mafshalten, welches die räumlich so begrenzte Darstellung des Drogo-Sakramentarium auszeichnet, so lässt sich — bei mancher Verschiedenheit in der Komposition der Scene — dennoch nicht verkennen, dass sie sich in den Hauptzügen jener im Drogo-

*) Vergl. Versus de ascensione S. 58.

Sakramentarium anschliesst. Die Scene ist gleichmässig geordnet. Der bärtige Christus schreitet auf Wolken, den Oberkörper zurückgeneigt, das Haupt im Aufblicken fast bis zur Schulter zurücklehnend, in der Linken die Kreuzfahne, die Rechte von der aus den Wolken herabreichenden Hand Gottes erfasst. Die Toga, leicht um die Schulter geschlungen, flattert mit den Enden frei hinaus. Zu beiden Seiten stehen die sich zu den Jüngern wendenden Engel, mit der einen Hand zu den Wolken deutend, mit der anderen bedeutsam ihre Worte begleitend. Die Schar der Apostel, rechts und links in kleinen Gruppen stehend, verfolgt mit lebhaften Mienen und Geberden die Himmelfahrt ihres Meisters und nimmt von Staunen ergriffen die Worte der Engel entgegen. In der linken Gruppe steht die Mutter Maria mit ausgebreiteten Armen.

Auch die altchristliche Kunst hat die Himmelfahrt Christi in zahlreichen Denkmälern verwertet. Namentlich stossen wir auf dieselbe in den Sarkophagen. Für die figurenreichen Darstellungen der Karolingerzeit haben aber diese einfachen Scenen nicht als Vorbilder gedient. Kein bisher bekannt gewordenes Sarkophagrelief weist mit der Anordnung der Komposition dieser Karolinger-Miniaturen einen gemeinsamen Zug auf. Die Gestalt des der Hand Gottes entgegenschreitenden Christus lässt sich hingegen auf dem besprochenen Elfenbeinrelief im Kgl. Nationalmuseum in München nachweisen, das jedenfalls in das V. Jahrhundert zu setzen ist. Der jugendliche Christus schreitet in rascher Bewegung, von der Toga umflattert, eine Rolle haltend, den Berg hinan. Aus dem Wolkenfragment ragt die Hand Gottes, in welche er seine Rechte legt.

Eine Gegenüberstellung der beiden Darstellungen wirkt überzeugend. In den karolingischen Miniaturen ist der Figur statt der Rolle der Kreuzstab in die Hand gegeben. Auch sonst zeigen sich kleine, indess kaum schwer ins Gewicht fallende Abweichungen.

Nach Dobberts Meinung *) ist diese Elfenbeintafel der byzantinischen Kunst zuzuschreiben. Wenn ich es wage, mich für den

*) Repert. f. Kunstwissenschaft. VII. Bd. S. 169

abendländischen Ursprung derselben auszusprechen, so stütze ich mich dabei allerdings nicht auf das von Friedrich*) geltend gemachte Hinneigen zu einer mehr realistischen Art der Darstellung; denn gerade in zahlreichen byzantinischen Consulardiptychen aus dem Anfange des 6. Jahrhunderts waltet ja der



Aus dem Drogo-Sakramentarium.



Elfenbeinrelief
im Münchener Nationalmuseum.

ausgesprochenste Realismus. Was mich dazu bestimmt, ist namentlich die gedrungene Gestalt des Heilandes, wie wir ihr auch auf Sarkophagreliefs begegnen. Dann ist aber auch die Figur Christi auf dem Elfenbeinrelief des Münchener Nationalmuseums in der Komposition nahe verwandt der Gestalt des die Gesetzestafeln empfangenden Moses auf einem altchristlich-römischen Sarkophag im Louvre zu Paris (Garrucci 324,2).

Es lässt sich aus dieser Darstellung des Moses, welche das Bewegungsmotiv mit dem himmelwärts schreitenden Christus gemein hat, ein gültiger Schluss auf die Quelle der Darstellung des letzteren ziehen. Das Sarkophagrelief gestattet allerdings nicht die freie Bewegung, weil ihr durch die räumliche Begrenzung

*) Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen.

eine Schranke gezogen ist, aber die Stellung des Moses entspricht jener auf dem Elfenbeinrelief im Übrigen vollständig. —

Die Bibel von St. Paul enthält auf demselben Blatte auch eine Darstellung des Pfingstfestes, der Ausgiessung des heiligen Geistes. Maria, welche oben bei der Himmelfahrt zugegen ist, wird hier — zehn Tage nachher — der Ausgiessung des hl. Geistes teilhaftig. Sie sitzt mit erhobener Rechten im Mittelpunkte des Raumes. In sechseckiger Anlage sitzen um sie herum die nimbirten Apostel, lebhaft bewegt, meist mit Handbewegungen, welche Staunen ausdrücken sollen. Einzelne der Apostel halten Bücher in den Händen; auf ihren Häuptern schweben feurige Zungen. Das Haus, in welchem die Apostel sitzen, ist angedeutet durch Mauern mit Zinnen und Türmen. Zwei der Apostel sitzen unter einem von Säulen getragenen Kuppeldache; rechts und links desselben sind ähnliche, aber kleinere Kuppeldächer. Vor den Mauern, im Vordergrunde, stehen rechts und links in kleinen Haufen die Juden aus Jerusalem, teilweise mit Speeren bewaffnet. Sie geben in bestürzten Mienen und Bewegungen ihrem Staunen Ausdruck, dass die Männer aus Galiläa in ihrer Landessprache die Thaten Gottes preisen. Unter dem offenen Thore werden zwei Juden sichtbar.

Auch das Drogo-Sakramentarium bringt eine Darstellung der Ausgiessung des heiligen Geistes in dem Buchstaben D. Oben links schwebt auf grünem Grunde der hl. Geist in Gestalt einer Taube, welche der nimbirte kreuztragende Christus mit seiner rechten Hand berührt. Von der Taube aus fliessen zehn goldene Strahlen auf die Häupter der unten sitzenden Apostel, welche in lebhafter Bewegung versammelt sind. Oben rechts erscheint eine Hand mit langem Spruchbande. Die Architektur zeigt eine stattliche dreifache Halle, die mittlere von einem Kuppeldach bekrönt und mit Vorhängen ausgestattet.

Die Jünger von Emaus.

Das Drogo-Sakramentarium zeigt in der oberen Hälfte eines D die Begegnung Jesus mit den Jüngern. Der Herr naht sich

den beiden Wanderern. Das Thor und der Turm soll Jerusalem andeuten, welches die beiden Jünger verliessen, um nach Emaus zu gehen. Der untere Teil des Buchstabens zeigt Jesus mit den Beiden an einem Tische sitzend. »Und als es geschah, dass er mit ihnen zu Tische sass, nahm er das Brot, sprach die Danksagung und gab es ihnen.« (Lukas, 24,30). Diese Scene der Brotbrechung ist auf dem Bilde angedeutet.

In dieser Darstellung besitzen wir ohne Zweifel eine Neubildung der karolingischen Kunst.

Die Heimsuchung der Elisabeth.

Das Soissons-Evangeliar enthält eine Darstellung der Heimsuchung. Die beiden Frauen umarmen sich, die Köpfe nahe an einander, als ob sie sich küssen wollten. Ähnlich ist die Begrüssung der Gottesmutter durch Elisabeth in dem Coemeterium s. Valentini und s. Julii papae (VI. Jahrhundert) dargestellt. Die Frauen umarmen sich zärtlich; die eine legt die linke Hand an die Seite der anderen, während diese die Rechte an die Seite der ihr entgegen Schreitenden legt.

Die Verheissung und die Geburt des Johannes.

Drei karolingische Handschriften behandeln die erstere Darstellung: das Harley-Evangeliar, das Soissons-Evangeliar und das Drogo-Sakramentar.

Das Harley-Evangeliar bringt die Darstellung der Verkündigung des Gabriel an Zacharias beim Beginne des Evangeliums Lucae in der Oeffnung eines Q-Medaillons. Der Hergang findet vor einem hohen, mit flacher Kuppel überdeckten Rundbau statt. Der Engel mit Kreuzstab hat die Rechte erhoben, während in etwas ungelenker Haltung Zacharias ein Rauchfass schwingt. Ähnlich ist die Darstellung des Soissons-Evangeliars.

Ein P des Sakramentarium des Drogo zeigt den Priester Zacharias in dem Tempel zu Jerusalem, der als ein längliches Gebäude dargestellt ist. Das Dach wird von einer offenen Säulengalerie getragen. Unter dem Rundbogen, von dem eine Lichtkrone herabhängt, steht der Priester im Heiligtum, vor einer kleinen zierlich geformten Ballustrade, um hier das Räucheropfer darzubringen. Der undeutliche Gegenstand, den er in seiner Rechten hält, ist kaum als Binde, eher als Rauchfass zu deuten. An seiner Seite steht der verkündende Engel Gabriel, den Stab mit der Linken umfassend, während die ausgestreckte Rechte die Worte der Verheissung mit der entsprechenden Geberde begleitet. Aussen, vor der mit Eisen beschlagenen Thüre im Tempelhof, weilt eine vielköpfige Volksmenge, Männer und Frauen, indess nicht mehr im stillen Gebete, sondern mit lebhaften Gesten das lange Verweilen des Priesters im Tempel besprechend.

Diese Volksscene ist trefflich in ihrer frischen Auffassung: die harrende Gemeinde ist beunruhigt und ängstlich; die Einen besorgen, es möge ihm etwas zugestossen sein, die andern tadeln das selbstgewählte längere Verweilen im Allerheiligsten als Mangel der Ehrfurcht und wieder andere neigen ihre Köpfe zur Tempelthüre, um einen Lauf oder die Schritte des Priesters zu hören.

In einem Buchstaben D des Sakramentarium des Drogo ist die Geburt des Johannes dargestellt. In der oberen Scene liegt Elisabeth auf einem Bette, das Haupt zur rechten Seite gewendet. An ihrem Lager steht eine Frau, drei andere schreiten auf sie zu, um sich mit ihr zu freuen, dass »Gott gross machte seine Gnade an ihr«. Unten sehen wir zwei Frauen und vier Männer in lebhaften Geberden vor dem sitzenden Zacharias. Sie hatten beschlossen, um den Vater freudig zu überraschen, das Kind Zacharias zu nennen. Nachdem aber Elisabeth einen Einwand dagegen erhoben hatte, mussten sie sich an den Vater wenden, dass er in diesem freundschaftlichen Streite entscheide. Die heftigen Geberden der Männer lassen darüber nicht im Zweifel, dass sie voraussetzten, er sei taubstumm: sie sprechen in lebhaften

Zeichen und bemühen sich, ihm ihre Frage verständlich zu machen, wie dem, der den Verlust des Gehörs und der Stimme zu beklagen hat. Zacharias deutet auf seine stummen Lippen. Mit dieser Geberde hat er die Tafel verlangt, welche auf seinen Knieen liegt. Mit der rechten Hand führt er den Stift, um die Worte zu schreiben: »Johannes ist sein Name.« Eine dritte Scene zeigt uns im Rundbogen, wie sich die engelische Verkündigung nach ihrer ganzen Ausdehnung erfüllte: seine Zunge ist wieder gelöst, er richtet mit ausgebreiteten Händen dankbar seinen Blick zum Himmel und stimmt einen Lobgesang, ein prophetisches Lied an, in welchem der lange Verstummte zum Weissager wird.

Ich kenne weder eine altchristliche Darstellung der Verheissung noch der Geburt des Johannes. Dagegen bringt die syrische Bibelhandschrift des Rabula eine Darstellung der Verheissung, welche mit jener in karolingischen Handschriften auffallend übereinstimmt. Unter einem von Säulen getragenen Bogen steht der bärtige Zacharias mit dem Rauchfasse in der Hand vor dem Opfertische. Hinter demselben erscheint der Engel Gabriel mit feierlich erhobener Rechten. Die Gegenüberstellung der beiden Miniaturen spricht wenigstens für eine gemeinsame Quelle der beiden Darstellungen. Die Verheissung und die Geburt des Johannes lässt sich — soweit ich den Denkmälervorrat übersehen kann — auf vorhandenen früheren Monumenten nicht nachweisen, indess war diese Darstellung der karolingischen Wandmalerei nicht unbekannt. Die Sangallenser Verse, welche ich in einem vorausgehenden Kapitel (S. 65) wiedergegeben habe, schildern auch die Erscheinung des Engels im Tempel, welcher Zacharias die Geburt des Sohnes verkündet.



erschiedene kleinere Initialen des Drogosakramentariums enthalten kleine, leicht und flüchtig ausgeführte Darstellungen, welche nicht eigentlich als selbständige Bilder gelten können, an dieser Stelle aber trotzdem Erwähnung finden sollen.

Verkündigung an die Hirten. Der Engel schwebt zu zwei Hirten herab, welche ihre Schafe hüten.

Einzug in Jerusalem. Drei Jünger begleiten den auf dem Esel reitenden Jesus, welcher von Gestalten empfangen wird, die Tücher ausbreiten.

Eine Initiale C bringt in kleinen Figuren die Darstellung, wie Christus seinen Aposteln Befehl und Vollmacht gibt, zu predigen und zu lehren. Links und rechts stehen die Apostel, in der Mitte Christus.

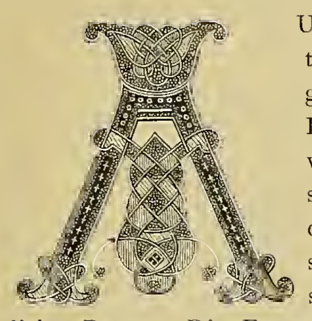
Der Buchstabe D enthält zwei Scenen: oben zeigt er die Erscheinung Jesus am See bei der Stadt Tiberias: der reiche Fischfang; der See ist durch Wasser angedeutet, auf welchem ein Schiff schwimmt. Jesus steht auf einer Anhöhe. In dem unteren Teile der Initiale ist das Mahl angedeutet, welches Jesus, nachdem er von den Todten auferstanden war, seinen Jüngern gab.

Ein Buchstabe P enthält die Darstellung des ungläubigen Thomas. Der Herr steht mit entblösstem Oberkörper da, Thomas greift an die Seitenwunde; rechts und links stehen die Schüler Jesus.

Ein Buchstabe D zeigt die Erscheinung Jesus vor Maria Magdalena; die Örtlichkeit ist durch einen Turm und durch das Grab angedeutet.

Kleine, ganz skizzenhafte Darstellungen des Drogo-Sakramentariums zeigen Petrus an dem leeren Grabe, die Erscheinung des Herrn im Kreise der Apostel und die heiligen Frauen — Beweise, mit welcher Vorliebe der karolingische Künstler jene Scenen darstellte, welche den Heiland zeigen, wie er seine Gläubigen von der Thatsächlichkeit seines ewigen Lebens zu überzeugen suchte.

Die Evangelisten.

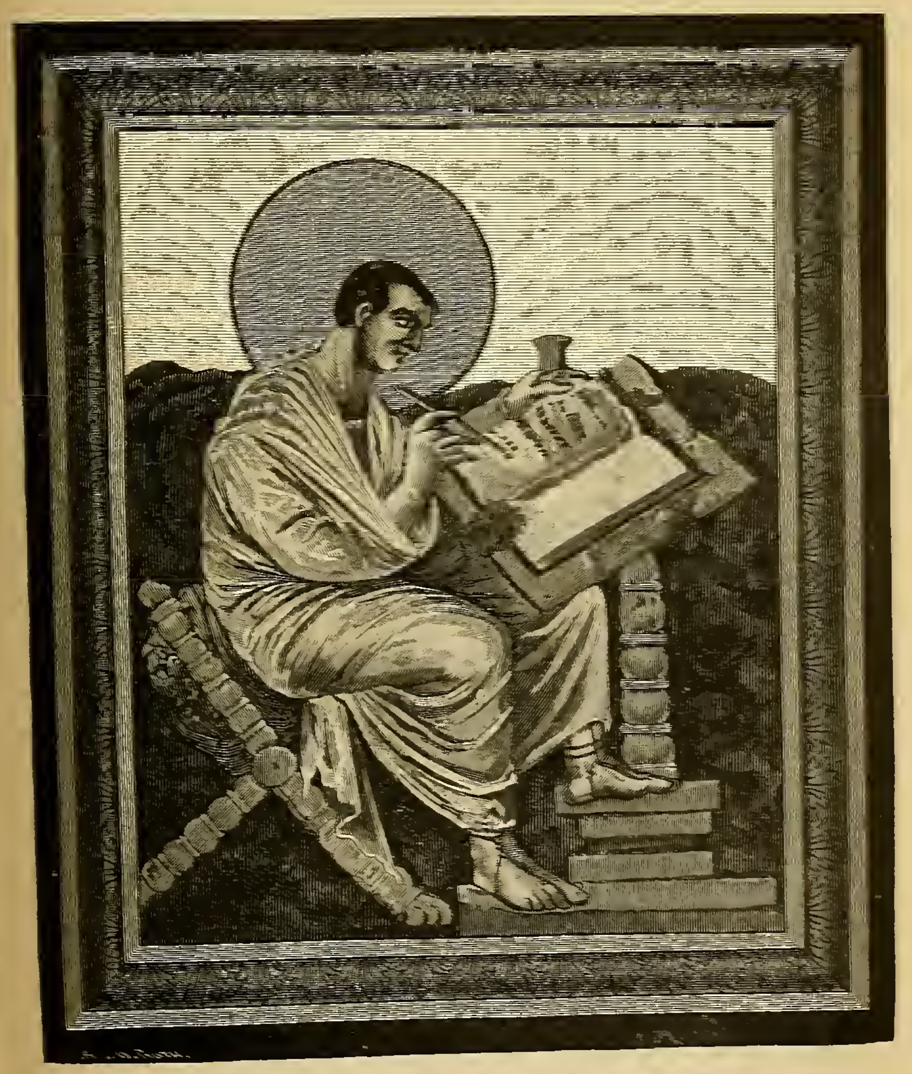


UF Thronen mit zinnoberroten, gemusterten Kissen sitzen die nimbirten Evangelisten des Godescalc-Evangeliar; die Köpfe sind länglich, die Augen gross und weitgeöffnet, die Augenbrauen stark geschwungen, die Nasen schmal und lang, das Haupthaar kurz über der Stirne geschoren. Matthäus und Johannes tragen spitze weisse, Lukas und Markus rötliche Bärte. Die Füsse der Evangelisten sind von Sandalen mit goldenen Bindebändern bekleidet. Das Costum ist reich, der Faltenwurf in antikisirender Art gehalten, meist recht ungeschickt. Matthäus mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Doppelpolster sitzend, hält in der Rechten einen goldenen Griffel, im linken Arm das aufgeschlagene Evangelium — an seiner Seite rechts steht ein Pult mit dem Tintenfasse. In der Ecke schwebt der ein goldenes Kreuz haltende Engel, mit der rechten Hand segnend. Markus sitzt, die Feder in der Rechten, vor einem Pulte, auf welchem das Evangelium ruht. Er lauscht offenbar einer Inspiration. In der Ecke der Löwe. Lukas hält ähnlich wie Matthäus den goldenen Griffel zwischen den Fingern. Sein linker Arm, mit welchem er das Evangelium umfasst, ruht auf dem Pulte; in der linken Hand hält er das Tintenfass. Der Ochse ist links oben in der Ecke. Johannes ist im Begriffe, mit der in der rechten Hand gehaltenen Feder in ein Tintenfass zu tauchen, das vor ihm auf dem Pulte steht. Auf einem zweiten Pulte liegt das Evangelium, auf welches der Evangelist mit der linken Hand weist. Der Sessel des Johannes ist der einzige, welcher eine Rückenlehne zeigt. Der Adler, welcher mit seiner Klaue die Lehne berührt, ist als kleiner Vogel dargestellt. Zur Seite der Evangelisten wachsen hohe Pflanzen mit roten Blüten und Stengeln,

die zum Teil nicht frei von ornamentaler Stilisirung sind. Der Hintergrund wird bei Matthäus und Johannes von einem Mauerwerk gebildet, dessen Quadern von Fenstern durchbrochen, von Zinnen gekrönt werden. In dem Hintergrunde bei Matthäus und Johannes haben wir zweifelsohne die erste, freilich unverstandene Art der Hallenarchitektur zu erblicken, welche sich in den folgenden Darstellungen der Evangelisten rasch zu einem regelrechten Baue entwickelt. Bei den beiden anderen Evangelisten ist der Hintergrund durch eine Abstufung der Farben der Luftschichten gebildet: unten von einem hellgrauen, darüber von einem fahlblauen, zu oberst von einem hellvioletten Streifen.

Hoch über den Evangelistengestalten im Godescalc-Evangeliar stehen hinsichtlich der Auffassung und Technik die ungewöhnlich freien Bilder der Evangelisten in dem Evangeliencodex Karls des Grossen in der Schatzkammer zu Wien. Der Anfang der vier Evangelien des h. Textes ist hervorgehoben durch je ein grösseres Miniaturbild mit der Figur des betreffenden Evangelisten. Dieselben sind sämtlich auf einem scamnale sitzend, mit grossem goldenen Nimbus, ohne Symbole dargestellt. In den Zügen der Evangelisten spiegelt sich tiefe seelische Erregtheit, während die Haltung eine vornehme Ruhe und natürliche Würde bewahrt. Die weiten, faltenreichen Gewänder, mit welchen die Evangelisten bekleidet sind, tragen weisse Farbe. Der Faltenwurf in seinen bestimmt ausgesprochenen, bewussten Formen zeugt von ungewöhnlich hoher Entwicklung des Verständnisses für die Behandlung antiker Gewandmotive. Es ist hier nicht mehr die primitive Anlage, der unbeholfene Ausdruck, die plumpe Überladung, wie sie uns im Godescalc-Evangeliar entgegentritt, — der frische Hauch einer lebenskräftigen Kunst mit dem Bedürfnis nach Wahrheit und Natürlichkeit weht uns hier entgegen. Der erste Flügelschlag der selbständigen Kunst, die zum Bewusstsein ihrer Ziele gelangt!

Matthäus, unbärtig, das schwarze Haar kurz geschoren, mit einem breiten, goldenen Nimbus versehen, sitzt auf einer sella curulis, welche ein rotes Polster deckt. Vor ihm steht das goldene Pult, welches das offene Evangelienbuch trägt. Die Finger der



Matthäus (Evangeliar Karls des Grossen in Wien).

Linken ruhen auf den Blättern des Buches, während die Rechte den Griffel führt. Die nackten Füsse zeigen die Bindebänder der Sandalen. Das linke Bein steht auf dem erhöhten Fusse des Pultes. Die Draperien des weissen Gewandes sind breit und in überraschender Sicherheit gelegt. Den Hintergrund bildet braunes Gefelse und darüber blauer Himmel. Markus, ebenfalls nimbirt und unbärtig, ist in einer nach vorn gerichteten Stellung aufgefasst. In seiner Linken hält er eine lange Rolle, welche bis über die Kniee herabreicht. Die Linke ist nach dem Schreibpulte ausgestreckt, auf welchem das goldene Tintenfass steht. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, aus welcher die Kuppel einer Kirche ragt. Lukas, auf einem Stuhle sitzend, ist in ähnlicher Stellung aufgefasst, wie Matthäus. Er trägt einen kurzen Bart um das Kinn. Das Pult des Evangelisten steht auf einem mit dem Kopf nach abwärts gewendeten Delphin. Johannes, von vorne dargestellt, trägt wallendes Haupthaar und einen langen spitzen Bart. Er sitzt auf dem roten Polsterkissen des Thrones, die Rechte, in welcher er die Feder hält, bedeutsam erhoben und mit der Linken das weisse Evangelienbuch umfassend, welches er auf sein Bein stützt. Seine nackten Füsse ruhen auf einem Schemel. Die Architektur des Thrones, auf welchem der Evangelist sitzt, lässt sich vergleichen jener im Godescalc-Evangeliar, die dort freilich noch in Formen befangen ist, die auf eine unverstandene Nachahmung älterer Motive hindeuten. Anders hier. Mit der Entwicklung der Kanonesbogen schreitet auch der reichere Schmuck der Stühle, in welchen die Evangelisten sitzen, rüstig vorwärts. Noch aber hat die Landschaft neben der Halle ihr unbestrittenes Recht. Wir sehen das hier. Hinter dem Throne, in der blauen Ferne, tauchen Bäume und Gesträuche auf. Die sämtlichen Evangelisten sitzen im Freien. Und die Mittel, mit welchen dies bei dem thronenden Johannes angedeutet wird, zeugen für die ängstliche Beobachtung dieser Regel. Noch mehr tritt der landschaftliche Charakter bei den Evangelistendarstellungen im Domschatze zu Aachen in den Vordergrund. Die Ähnlichkeit der Komposition einzelner Evangelistengestalten mit jenen im Wiener Evangeliar

ist nicht zu läugnen, aber die Grossartigkeit der Auffassung, die verständnissvolle Anordnung der Gewänder, die Körperlichkeit der Formen, die stimmungsvolle Poesie der Farben ist nicht erreicht. Möglich, dass der engbegrenzte Raum der Darstellung die freiere Entfaltung der Komposition hinderte. Auf einem Blatt der Handschrift sind die vier Gestalten in einem Rahmen vereinigt, der aus zwei schmalen, blauen Randstreifen und einem breiten goldenen Innenstreifen besteht, welcher teils mit Blatt- teils mit Rankenwerk (gleichfalls in Gold) geschmückt ist. Der lichte Himmel über der dunkelblauen Ferne ist rosafarben. Rechts oben sitzt auf rotem Polster, die Feder in der erhobenen Linken haltend — ganz ähnlich wie im Wiener Evangeliar — mit der Rechten das offene Buch im Arme haltend der mit Nimbus versehene Evangelist Johannes, den Kopf nach links geneigt. Er trägt schwarzen Vollbart. Die nackten Füsse ruhen auf einem kleinen länglichen Schemel. Links steht ein Pult, rechts ein Stuhl. Zu seinen Häupten schwebt der nimbirte Adler. Links oben sitzt Matthäus im Profil, mit Nimbus umgeben, zu seinem Buch herabgeneigt, das er mit der Linken umfasst, während er mit der Rechten in dasselbe schreibt. Als Fussbank dient ihm das Standbrett des vor ihm stehenden Pultes. Über ihm erscheint der geflügelte Engel in Halbfigur, ein Buch in den Händen tragend. Darüber, auf den Felsenpartien, wird, wie im Wiener Evangeliar, Baumschlag sichtbar. Sehr fein empfunden ist die Darstellung des unten in der linken Ecke sitzenden Markus, der soeben die Feder eingetaucht hat, und nun, in dieser Stellung verweilend, mit nach rechts geneigtem Haupte vor sich hinsinnt. Wie Johannes hält er sein Buch im rechten Arme. Seine Füsse stehen auf der länglich schmalen kleinen Bank. Der geflügelte Löwe, mit Nimbus versehen, in halber Figur, hält mit seinen Tatzen ein beschriebenes Blatt. Lukas, rechts unten auf einer mit einem Rundpolster belegten kleinen Bank sitzend, schreibt mit der rechten Hand in das vor ihm auf einem Pult liegende Buch, zu welchem er sich herabbeugt. Die linke Hand des Evangelisten ruht auf seinem Knie. Auf einem viereckigen, ungewöhnlich hohen Schemel ruhen seine Füsse. Über seinem

Haupte erscheint in Halbfigur nimbirt und geflügelt der Ochse, dessen Vorderfüsse auf einer beschriebenen Rolle liegen. Die Gewänder der Figuren sind weiss mit gelblichen, rötlichen und bläulichen Schatten. Die felsartigen Partien in der Umgebung der Evangelistensymbole sind satt purpurblau, in der Umgebung der Figuren blaugrün bis zu einem schmutzigen Gelbgrün übergehend. Die Technik könnte man für Tempera halten. An einzelnen Teilen sieht man unterlegte Farbe durchschimmern. Zumeist aber hat man den Eindruck von Deckfarben.

K. Goertz hat in seiner in russischer Sprache abgefassten Abhandlung über die Malerei des IX. und X. Jahrhunderts (Moskau 1873) darauf hingewiesen, dass die Evangelistendarstellungen in dem Evangeliar der Kgl. Bibliothek zu Brüssel (Nr. 18723) der Aachener Miniatur nahe verwandt seien. In der Brüsseler Handschrift thront in den Wolken der jugendliche Christus auf der Weltkugel, mit der Linken das Buch des Lebens haltend. Unten sitzen die schreibenden Evangelisten in einer Landschaft, in deren bergigen Hintergrunde sich ihre Symbole zeigen.*) In den Evangelistendarstellungen der Karolingerperiode ist nun dieses auffallende Hervortreten des landschaftlichen Charakters sonst nur im Wiener und im Aachener Evangeliar wahrzunehmen.**) Matthäus sitzt nach rechts hin gebückt lesend; Markus, nach links gewendet, ist sinnend dargestellt, der rechte Arm ist auf das rechte Knie gestützt, die Hand hält das Kinn, im linken Arm ruht das Buch; Lukas, der in Vordersicht genommen ist, hält mit beiden Händen das aufgeschlagene Buch; Johannes zeigt eine ähnliche Haltung wie Markus, nur hält er die Hand statt an das Kinn, an den Mund. Das Haupthaar ist bräunlich, die Gewandung besteht durchaus in hellblauer Tunica und rotem Mantel.

Ist nun auch im Brüsseler Codex die Anordnung der Evangelisten und der Landschaft wesentlich verschieden von jener zu Aachen, so ist doch die angedeutete Verwandtschaft der beiden

---

*) Dobbert, Zur Geschichte der früh-mittelalterlichen Miniaturmalerei. Repert. f. Kunstwissenschaft V. Bd.

**) Ludw. Kämmerer hat sich dies und noch mehreres Andere in seiner Diss. über die »Landschaft in der deutschen Kunst« leider entgehen lassen.

Miniaturen nicht abzuweisen, wenn auch aus anderen Gründen als jenen, welche Goertz anführt.

Goertz beruft sich nämlich nur auf den Umstand, dass man in beiden Evangeliarien die vier Evangelisten innerhalb einer Landschaft sähe. Einleuchtend wird damit das Verwandtschafts-Verhältnis dieser Miniaturen kaum. Während ja doch — wie bereits ausgeführt — die vier Evangelisten auf dem Titelblatte im Aachener Evangeliar in der Art vereinigt sind, dass sie, durch landschaftliche Andeutungen von einander getrennt, in den vier Ecken sitzen, fehlt es im Brüsseler Evangeliar an dieser mit Hülfe der Landschaft vorgenommenen Trennung der einzelnen Gestalten. Die vier Evangelisten sitzen hier in einer Reihe, je zwei einander zugewendet, während im Aachener Evangeliar gerade das Gegenteil der Fall ist. Die Landschaft, von der übrigens nur sehr schwache Spuren übrig geblieben sind, dient also im Brüsseler Evangeliar lediglich dazu, die Symbole der Evangelisten in einer wolkigen, bergigen Umgebung erscheinen zu lassen. Das ist nun nicht der Hauptzweck der Landschaft im Aachener Evangeliar, in welchem das Streben des Malers, die Evangelisten frei in der Landschaft darzustellen, einen ebenso glücklichen, als beredten Ausdruck findet. Sehen wir also von dem Grunde, welchen Goertz für die Verwandtschaft der beiden Handschriften ins Treffen führt, völlig ab. Anders dagegen verhält sich die Sache, wenn wir die Evangelistengestalten des Aachener und Brüsseler Evangeliars selbst näher in Betracht ziehen.

Im Brüsseler Evangeliar hat der dem Maler zur Verfügung stehende durch die Christusdarstellung beschränkte Raum eine gedrängtere Darstellung der Evangelistengestalten veranlasst, ein einfaches Nebeneinanderreihen der Figuren, welches auch den Wegfall der Schreibpulte der Evangelisten, wie wir sie in der Aachener Handschrift sehen, bedingte.

Die gleichmässige Gestaltung der Evangelistenfiguren im Aachener und Brüsseler Evangeliar, die gleiche Grösse, gleiche Gewandung, Auffassung und Darstellungsweise lässt an der Verwandtschaft der Handschriften nicht den leisesten Zweifel aufkommen. Ist sie freilich auch durch ihre Wirkung nicht sofort

wahrnehmbar, so ist sie trotzdem augenfällig genug, um fortan mit guten Gründen an ihr festhalten zu können.

Diese beiden Handschriften sind durch ihre Evangelistendarstellungen dem Wiener Evangeliar verwandt.

Eine andere hochentwickelte Form für die Evangelistendarstellungen tritt uns in der Trierer Ada-Handschrift entgegen. Grossartig in der Zeichnung, frei in der Behandlung, ganz anders wie im Godescalc- und auch lebhafter wie im Wiener Evangeliar, verkünden diese Evangelistenbilder eine neue Periode, welcher die Aufgabe zufällt, den Typus weiter auszubauen, ja zu einem völligen Abschlusse zu bringen.

An den Stühlen der Evangelisten entwickelt sich, wie wir bei dem Matthäus des Wiener Evangeliars gesehen haben, eine reiche Architektur, die zu den Kanonestafeln in naher Verwandtschaft steht. Mit der weiteren Ausbildung der Kanonestafeln in den karolingischen Handschriften bilden sich die Hallen, in denen die Evangelisten thronen.

Von jetzt ab können wir ein entschiedenes Losreissen von der Tradition, zugleich aber ein Anlehnen an die Darstellungen im Cambridger und Stockholmer Evangeliar, die Verwertung einzelner Motive derselben, verfolgen.

Der Schmuck der Bogen um den Kanon und der Rundbogen der Evangelistenhallen haben eine gemeinsame Quelle. Nicht aber die karolingische Malerei allein schmückt ihre Bögen — auch Handschriften unter angelsächsisch-irischem Einflusse aus dem 8. Jahrhundert zeigen ganz die nämlichen Formen; ich erinnere nur zunächst an das Evangeliar in der Dombibliothek zu Trier (Nr. 134).

Neue Motive in der Darstellung der Evangelisten sind es allerdings nicht, welche uns in der Adahandschrift fesseln.

Markus, unbärtig mit Strahlennimbus, drei Haarbüschel auf der Stirne, taucht mit der rechten Hand in das auf dem Pulte stehende Tintenfass, während die Linke auf der oberen Kante des Buches ruht, das scheinbar frei in der Luft schwebt. Die Rückenlehne des Thrones wird von einem drapirten grünlichen Teppich gebildet, der über eine rundbogige Leiste gehängt ist,

welche in Tierköpfe ausläuft. Matthäus, mit gleichmässig geschnittenen kurzen Haaren, die Linke ebenfalls auf den oberen Rand des von einem turmähnlichen Pulte getragenen Buches legend, lässt seine die Feder haltende Rechte auf dem offenen Evangelium ruhen, während er mit nach links gewendetem Haupte einer göttlichen Eingebung lauscht. Johannes hält in seinem linken Arm das offene Buch, mit der Hand die untere Kante desselben umfassend. Die Finger der erhobenen Rechten tragen den Griffel. Lukas ist ähnlich dargestellt. Auf seinem Schosse steht das offene Evangelium, welches er mit der linken Hand hält, während die den Griffel tragende Rechte erhoben ist.

Die Stellung des Markus erinnert also an jene des Johannes im Godescalc-Evangeliar, die des Matthäus an jene des Markus, die des Johannes an jene des Lukas. Jedoch der Unterschied zwischen diesen Darstellungen und jenen im Godescalc-Evangeliar ist ein so gewaltiger, dass wir aus der Ähnlichkeit der zur Anwendung gebrachten Motive in der Haltung der Figuren keinen Schluss auf irgend einen Grad der Verwandtschaft der beiden Evangeliare ziehen dürfen. Jedenfalls lehrt ein genaues Studium der hier in Betracht kommenden Darstellungen in überzeugendster Weise, dass die Kluft zwischen dem Godescalc-Evangeliar und der Adahandschrift eine viel weitere ist, als bisher angenommen wurde. Der karolingische Idealtypus der Evangelisten gelangt in diesen Darstellungen zum erstenmale zum Ausdruck. Jugendlich, unbärtig, mit lieblichen Gesichtszügen, hochgewölbten Augenbrauen und kleinem Munde mahnen uns diese Evangelisten an reife Frauengestalten. Die weit ausgeschnittene Tunika lässt auf dem hellen Grundton der Brust grauliche Schatten erblicken. Die nackten Füsse sind gross, die Arme stark, die Finger und Zehen auffallend geschweift. Der Leib tritt namentlich bei Johannes und Markus in starken, kräftigen, rundlichen Formen hervor, wie überhaupt die Körperfülle des jüngsten der Evangelisten die gewaltigste ist. Mit ausserordentlicher Sorgfalt ist die Gewandung behandelt. Im Godescalc-Evangeliar hängen die Gewänder entweder glatt an ihren Trägern herab, oder sie sind in unmögliche Falten gelegt, welche das Vorhandensein des Körpers

unter dieser Hülle einfach verleugnen. Anders in der Adahandschrift. Hier ist die Gewandung mehr dazu bestimmt, die vollen Formen plastisch hervortreten zu lassen. Nicht allein die hervorquellenden Leiber gelangen durch die eng sich anschmiegende Gewandung zum Ausdruck — auch die Formen der Schenkel und Kniee treten stark hervor. Die Gewänder sind ausserordentlich faltenreich, aber mit einem tiefen Verständnis behandelt; freilich kann bei aller Grossartigkeit und Würde dieser prächtigen Gestalten von einer Einfachheit der Gruppirung der Falten nicht mehr die Rede sein. Die Freude an gleichmässig angeordneten Falten und Fältchen, die sich namentlich gerne an den herabhängenden Enden der Toga äussert, hat an einzelnen Teilen der Gewänder zu einer kleinlichen Überhäufung geführt, welche der Wirkung dieser herrlichen Figuren entschieden Abbruch thut. Die Sitze, auf welchen die Evangelisten thronen, sind mit bunt gemusterten Polstern und mit reich drapirten Rückenlehnen versehen. Sie bestehen aus einer länglich viereckten, ringsum geschlossenen hohen Bank mit erhöhtem Fussgestell und sind mit Gold und Edelsteinen besetzt. Abweichend von den übrigen Thronen ist der des Matthäus gestaltet: er hat die Form eines kleinen Baues. Über dem Evangelisten in dem kuppelartig gebildeten Rundbogen erscheint das Symbol: der in Halbfigur dargestellte nimbirte geflügelte Löwe hält Anfang und Ende einer langen Rolle, ebenso der Ochse und der Engel, während der Adler in ganzer Figur auf dem Schriftband sitzt. Die Bögen der Säulenhallen, in welchen die Evangelisten sitzen, zeigen in der Adahandschrift reichen Schmuck. Auf den korinthisirenden Kapitellen der beiden Säulen wachsen fast bis zur Höhe der Umfangsbögen Blattprofile oder lange Stengel mit Blättern und Blüten in mannigfachen Formen, auf welchen entweder Hühner oder Enten oder Fasanen und Böcke stehen. In den Bögen des Markus und des Lukas zeigen sich in der Form geschnittener Steine kleine Darstellungen, welche rechts und links am Anfange, in der Mitte und oben eingesetzt sind. Es unterliegt keinem Zweifel, dass damit die bisher nicht genügend beachtete Verwandtschaft der Kanonesbögen mit der Darstellung

der Evangelistenhallen unwiderleglich dargethan ist. Ich komme in der Besprechung der Kanonesbögen auf diese Beziehungen — namentlich in Hinsicht auf das Soissons-Evangeliar — kurz zurück.

Evangelistendarstellungen, welche in der Zeit Karls des Grossen entstanden sein dürften, bringt auch ein Evangeliarium der Dombibliothek zu Köln (Nr. 13). Diese in der Ausführung noch rohen Gestalten tragen so entschiedene Merkmale ihres frühkarolingischen Ursprunges, dass Janitschek *) sie den Darstellungen des Godescalc-Evangeliar an die Seite stellte. **)

Auch der sog. Codex millenarius in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster ist unzweifelhaft in der Zeit Karls des Grossen entstanden. Jeder der vier Evangelisten ist unter einem Bogen sitzend dargestellt, von welchem eine Lichtkrone herabhängt. Vor ihnen steht ein Pult, dessen beide Seitenwände mit zwei Fischen geziert sind. Auf dem Pulte liegt ein aufgeschlagenes Buch mit den Anfangsworten der Evangelien in ganz kleiner Schrift. Den Bildern der Evangelisten gegenüber befindet sich auf einem besonderen Blatte die Darstellung des Symbols, ebenfalls unter einem von Säulen getragenen Bogen, in dessen Mitte eine Lichtkrone befestigt ist. Die Ränder der Säulenbogen sind in Gold und Silber ausgeführt, die Felder sind in roter, violetter, gelber und blauer Farbe gefüllt, die Arabesken weiss. Das Oberhaupt des nimbirten, unbärtigen Evangelisten Johannes ist geschoren, ein Kranz von Haarbüscheln umgibt die Stirne. Die grüne Tunika ist goldverbrämt. An den Armen trägt er rote, goldgehöhte Bänder. Der Einband des auf seinen Knieen stehenden Buches, welches er mit beiden Händen hält, zeigt violette Farbe; ein goldener Stern, von silbernen Ecken umgeben, zeigt sich auf dem linken Teile der Decke, während sich in der Mitte des rechten ein mit goldenen Ecken eingefasster silberner Stern befindet. Der Schemel, auf welchem die Füsse des Evangelisten stehen, ist blau mit braunen Streifen. Die Fische zu beiden Seiten des Lesepultes sind gelb mit goldenen Augen; der Pultfuss

*) Geschichte der Malerei S. 26.

**) Man hat mir von Seite der Verwaltung der Kölner Dombibliothek eine Auskunft über die Handschrift verweigert.

bläulich, der Pultschemel ins Gelbliche spielend. Der gelbe, braunschattierte Adler mit goldenem Schnabel hält in seinen Klauen ein grünes Buch. Markus, vollbärtig, sitzt auf einem grünen Stuhle, die Füsse auf einen gelben Schemel legend. Er trägt eine braunrote, goldverbrämte Tunika und ein blaues Oberkleid. Das aufgeschlagene Buch hält er in seinen Händen. Den Fuss des vor ihm stehenden Pultes bildet ein Delphin, der in seinem Rachen das grün und rot gefärbte Gestell hält. Der Löwe, geflügelt, in Halbfigur, mit weitaufgesperrtem Rachen, umfasst mit seinen Tatzen das Buch.

An die Seite der Adahandschrift ist das Evangeliarium aus St. Médard in Soissons (Paris, Nationalbibl. Nr. 8850) zu stellen. Vor jedem der Evangelien ist der mit goldenem Nimbus umgebene Evangelist dargestellt, unter einem halbkreisförmigen Bogen sitzend, der von zwei Säulen getragen wird. In der Lunette des Bogens erscheint das Symbol des Evangelisten. Der Typus der Köpfe erinnert an jenen im Godescalc-Evangeliar, doch ist, wie im Adacodex, der Mund klein, die Gestalten sind jugendlich, die Formen neigen ihren Verhältnissen hingegen mehr zum Schlanken. Die sämtlichen Evangelisten sind bartlos, nur Matthäus trägt einen Vollbart. Spricht sich auf allen Zügen und in allen Bewegungen der Evangelisten eine tiefe Erregtheit aus, so nimmt dieser Ausdruck lebhafter Begeisterung in den Gestalten des Markus und des Lukas einen übertrieben leidenschaftlichen Charakter an. Wie die Motive der Bewegung der entweder schreibenden oder meditirenden Evangelistengestalten aus der Adahandschrift hier genau wiederkehren, so zeigt sich auch das Soissons-Evangeliar dem Styl derselben verwandt. Der hervorquellende Unterleib, die allzugrossen Extremitäten, die geschweiften Finger treten auch hier auf. Die ängstliche Detaillirung der Massen, die concentrisch geschwungenen Fältchen, all' die Eigentümlichkeiten, weiche wir schon in der Adahandschrift wahrnahmen, finden sich auch im Soissons-Evangeliar wieder und zwar in einer Weise, die weit auffälliger und bedenklicher ist. Während die Gewandung der Evangelistenfiguren in der Adahandschrift mit Verständnis und Einsicht behandelt ist, zeigt sie im Soissons-

Evangeliar mehr den Charakter der Gewänder der Evangelisten im Godescalc-Evangeliar. In dem Schatten der Fleischteile wird wie im Codex aureus auch hier der grünliche Ton bemerkbar. Die Umrisse sind in hellroter Farbe aufgetragen. Die Nuancirung der Farbe ist fein, der Auftrag stark.

Am nächsten stehen diesen Evangelistendarstellungen jene im Evangeliar zu Abbeville.*) Dieselbe Anordnung im Grossen und Kleinen, dieselbe Stellung, kurz eine Übereinstimmung in den Motiven sowohl als in der Ausführung, welche nicht mehr auf eine blosse Anregung, sondern auf ein vorliegendes gemeinsames Vorbild zurückgeführt werden muss. Aber trotzdem können wir nicht von bestimmten Einflüssen sprechen, die in der Ausführung dieser Evangelistendarstellungen zum Ausdruck gelangen: in dem Ringen nach Gestaltung wird jetzt eben weniger die schöpferische Energie angespornt, als das technische Können. Die Gedankenreihe erscheint als abgeschlossen; der Zusammenhang und der Aufbau, das Ganze, die Teile und ihre Beziehungen, liegen längst im fest gegliederten System vor. Die Säulen mit den korinthisierenden Kapitellen, von dem Bogen überspannt, in dessen Feld sich das geflügelte, nimbirte Symbol des Evangelisten, Schriftrolle oder Buch haltend, befindet und dessen Seiten von Vögeln umgeben sind, — die auf dem mit gemustertem Rundpolster belegten Throne sitzenden nimbirten Evangelisten, zu deren Seite das Pult mit dem Tintenfasse steht: es sind die alten Motive, denen wir schon in der Adahandschrift begegneten, und welche sich, ohne wesentliche Abweichung und nennenswerte Zuthaten, erhielten. Nur die Technik ist um einen Schritt weiter gekommen. in den Falten der Gewänder ist zur Betonung der höchsten Lichter reichlich Gold verwendet und parallel gestrichelte Fältchen sind an Stelle der concentrisch geschwungenen getreten.

Diese Gleichartigkeit der Evangelistendarstellungen spricht sich auch in dem Evangeliar des Britischen Museums (Harleian Nr. 3788) aus. Sämtliche Evangelisten sind bartlos, jugendlich, die Anordnung des gewellten Haares erinnert an eine Perrücke.

---

*) Revue de l'art chrétien 1886 (pag. 37 ff.).

Das Gesicht zeigt ein kräftiges Oval, die Nase ist lang, die Ohren stehen auffallend hoch. Jeder der Evangelisten trägt ein geöffnetes Buch: Markus und Johannes halten es in der Linken, während die Rechte den Schreibgriffel in das Tintenfass taucht; Matthäus hält das Buch mit der Linken und weist mit der Rechten auf das in demselben Geschriebene, Lukas fasst mit beiden Händen das offene Buch. Eine gewisse Vorliebe für architektonische Formen, deren bescheidenes Aufkeimen wir im Godescalc-Evangeliar nachgewiesen haben, deren frische Entwicklung sich im Adacodex findet, hat hier zu einer reicheren Gestaltung des architektonischen Beiwerks geführt. An Stelle des Rundbogens tritt hier ein Polygon, welches das Symbol des Evangelisten umschliesst. Die Entwicklung der Evangelistenhallen zeigt sich zwar in diesem Codex unabhängig von der der Kanonesbogen, doch können letztere ähnlich, wie im Soissons-Evangeliar, den ursprünglichen Einfluss der Darstellung der Hallen nicht verleugnen. Das polygone Gebälke wird von zwei Säulen getragen, welche, wie im Stockholmer Evangeliar und im Ashburnham-Pentateuch von bunten Vorhängen (vela) umschlungen sind. Oben zu beiden Seiten des Daches, wo sich eine kräftige Zeichnung der Wolken findet, sind Pfaue dargestellt, welche den Schnabel über ein Gefäss halten. Der Hintergrund wird von einem Gebäude gebildet, von welchem freilich nur Fenster sichtbar sind. Architektonische Motive zeigt auch der untere Teil des Stuhls, auf welchem der Evangelist sitzt. Die klassische Einfachheit und Ruhe des Faltenwurfs, wie sie im Wiener Evangeliar herrscht, vermissen wir in diesen Gestalten ganz und völlig. Traten uns bisher in den Pflanzenformen bereits vereinzelt ornamentale Ansätze entgegen, so greift jetzt das üppig entwickelte Blattwerk, wie es als Füllung des polygonen Gebälkes dient, auch auf die Anordnung des Gewandes über, dessen Lage teilweise den Charakter von stilisirtem Blattwerk trägt. Im Gegensatze zu diesem Rückschritt, der kleinlichen Überladung im Faltenwurfe, gelangt die Haltung der Evangelisten zu grösserer Natürlichkeit und Ungezwungenheit, der Ausdruck in den Köpfen wird lebhafter, und die Hände und Füsse zeigen nicht mehr die derben, ungeschlachten Formen.

Das Drogo-Sakramentar enthält in einer kleinen Initiale E den Evangelisten Johannes: in der oberen Abteilung des Buchstabens den Adler, unten den Evangelisten, sitzend und schreibend, die Taube über seinem Haupte.

Unter angelsächsischem Einflusse stehen die Evangelistenfiguren des Evangeliars zu Epernay.

Die vier Evangelisten sitzen auf Stühlen, welche mit Purpurkissen belegt sind. Sie halten in der Hand die Feder, mit welcher sie zu schreiben scheinen, sei es in das offen vor ihnen liegende Buch, sei es auf den Streifen, welchen sie aufgerollt auf ihren Knieen halten. Hinter ihnen, in einer nur undeutlich angegebenen Landschaft, zeigt sich das Symbol der Evangelisten. Namentlich ist Johannes grossartig und würdevoll in Haltung und Miene aufgefasst, sein Auge ist zum Himmel erhoben. Die fast allzu ängstlich gelegten Falten der weiten Tunika und des Mantels, die sorgfältig gezeichneten Haare, zeigen die Technik der karolingischen Malerei mit Bewusstsein in gesuchte Formen ausartend. Die Fleischfarbe ist von dunklem Rotbraun mit weissen Lichtern; im Haar sind die Lichter mit Gold angegeben.

Die Evangelistengestalten des Evangeliars von Blois sind unmittelbare Kopien jener im Wiener Evangeliar Karls des Grossen. Haltung des Körpers, Ausdruck des Gesichtes, ja selbst die Art des Faltenwurfes ist dieselbe.

Das Loisel-Evangeliar (Paris, Nat. Bibl. No. 17968) bringt Evangelistenbilder, welche offenbar von verschiedenen Vorlagen beeinflusst sind, Markus und Johannes gleichen dem betreffenden Evangelisten im Ebo-Evangeliar. Die auch dem Motiv nach bedeutendste Gestalt des Evangeliars ist Lukas, der in tiefem Nachsinnen, das Kinn auf die gefalteten Hände gestützt, dargestellt ist.

Das unter iroschottischem Einfluss stehende sog. Evangeliar Franz II. in Paris (Nat. Bibl. 257) zeigt das Bild des Evangelisten Matthäus, zwischen zwei ganz schematisch gezeichneten Stauden, die ohne Zweifel Palmen darstellen sollen. Er ist mit einem gelben Mantel bekleidet. Die Haltung des Körpers ähnelt jener des Evangelisten im Brüsseler Evangeliar. Der Kopf ist jugendlich. Die Fleischfarbe ist ein gut vertriebenes Braunrot. Oben in einem

Kreissegment das Symbol. Die drei anderen Evangelisten sind auf je zwei Blättern dargestellt: auf dem einen Blatte der Evangelist, auf dem anderen das Symbol. Jedes Blatt ist von einer Arkade umgeben, deren Verzierung fast ausschliesslich dem Formenschatze der irischen Ornamentik entnommen ist. Die Evangelisten befinden sich zwischen pilzartig geformten Bäumen; Johannes und Lukas sind als Greise, Markus bartlos und jugendlich dargestellt. Sie sitzen entweder schreibend oder sinnend an ihren Pulten.

Ebenfalls iroschottisch beeinflusst ist das Evangeliar von Saint-Vast in der Bibliothek in Arras. Die Evangelisten sind sämtlich unbärtig und jugendlich dargestellt. Die Gewandung ist auffallend sorgfältig behandelt.

Das Colbert-Evangeliar bringt frisch gezeichnete Evangelistenbilder, welche ihre Verwandtschaft mit jenen der Ebogruppe nicht verleugnen können.

Die Evangelisten des Evangeliars des Celestins in der Pariser Arsenalbibliothek sitzen innerhalb eines Mauerachtecks, an dessen Ecken sich vierstöckige Thürme erheben — ein Motiv, welches spätklassischen, vielleicht auch altchristlichen Handschriften entnommen ist. Matthäus sitzt in dem achteckigen Mauerring, lebhaft bewegt, die Feder in der Rechten, das Buch in der Linken, die Füsse eigentümlich gespreizt, auf einem grossen Schemel. Das Symbol oben in den Wolken. Lukas sitzt auf einem roten Fell, mit gebeugtem Rücken an einem Pult, den Kopf emporgewendet, die nackten Füsse auf einem Schemel. Johannes, bärtig, sitzt an einem Pult, die Feder ins Tintenfass tauchend, auf ein zweites Pult die Hand legend.

In der jüngeren Schule von Tours ist es namentlich das Lothar-Evangeliar (Paris, Nat. Bibl. 266), welches charakteristische Evangelistenbilder bringt. Auf der Darstellung der Majestas Domini schaut der bärtige Markus begeistert zu seinem Symbol auf, während er den goldenen Griffel zum Schreiben ansetzt; Lukas, das Haupt zum Buch herabgebeugt, schreibt emsig; nachdenklich die Feder ansetzend ist Johannes dargestellt, während Matthäus der Erleuchtung zulauscht.

In der Bibel Karls des Kahlen sind bei der Darstellung des thronenden Christus in den Zwickeln der Mandorla und des umgebenden Vierecks die vier Evangelisten auf Sesseln sitzend dargestellt. Rechts oben sitzt Johannes mit grauem Barte im Momente des Schreibens, links der jugendliche Matthäus, unten rechts Markus, ebenfalls jugendlich, im Momente der Erleuchtung zu Christus emporblickend, links der bärtige Lukas vor sich hinsinnend, während er die Feder eintaucht.

Das Evangeliar der Kathedrale von Mans (Pariser Nat. Bibl. 261) enthält Evangelistenbilder, welche in Typus und Haltung mit den Darstellungen im Lotharevangeliar übereinstimmen. Die Anordnung ist hingegen einer fremden Vorlage entnommen; der Evangelist ist durch einen diagonal laufenden Purpurstreifen in Form eines Kreissegments von seinem Symbol getrennt und auf diesem Streif ist in Goldlettern die auf den Evangelisten bezügliche Devise angebracht.

Die Evangelisten des Evangeliars du Fåy (Pariser Nat. Bibl. 9385) zeigen die gleiche Komposition wie in dem eben genannten Evangeliar, aber ihre Bedeutung ist wichtiger. Die Verhältnisse sind richtiger, der Wurf der Gewandung natürlicher. In der Gewandung sind die höchsten Lichter mit Weiss angegeben. Die Hintergründe sind Streifenhintergründe.

Das goldene Buch von St. Emmeran in München bringt beim Beginn eines jeden der vier Evangelien die einzelnen Evangelistengestalten und ihre Symbole in blattgrossen Bildern. Der Hintergrund bei Matthäus ist landschaftlich angedeutet: roter Grund, weisse und goldene Bäume, dazwischen der Engel. Der Wolkensaum ist weiss. Der bärtige Evangelist sitzt auf goldbesetztem Throne, die Feder in der Rechten, die Schriftrolle in der Linken. Er ist umgeben von zwei Thürmen mit Schriftrollen. Zu beiden Seiten stehen Kästen mit Schriften. Aus dem grünen Boden spriessen rotstielige Pflanzen mit weissen Blumen. Das Blatt des Markus zeigt blauen Himmel und einen Löwenkopf. Der Evangelist Markus sitzt, durch ein Gebäude eingeschlossen, auf dem Thron. Die Rechte hält die Feder, mit der Linken stützt er sein Haupt. Vor ihm steht das Pult. Das folgende

Blatt enthält einen beflügelten Ochsenkopf. Lukas sitzt, von reicher Architektur eingeschlossen, auf einem Polsterthron. Die linke Hand ist auf das Pult gelegt, die Rechte hält die Feder. Der Evangelist Johannes ist weisshäuptig und bärtig dargestellt, auf einem Polsterthron sitzend, ebenfalls umgeben von einer Architektur. Rechts und links fällt der Blick auf Schriftbänder. In der blauen Wolke rechts erscheint der Adlerkopf. Die Schriftbänder werden von den lebhaft bewegten Symbolen Engel, Löwe, Ochs getragen, namentlich leidenschaftlich ist die Bewegung des Engels; sorgfältig ausgeführt sind die Tiergestalten, besonders der Löwe. Die Evangelistengewänder zeigen goldene Lichter. Die Evangelistenthrone sind von Tierleibern gebildet, die Stuhllehnen enden in Tierköpfen.

Auch die Majestas Christi derselben Handschrift zeigt die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, von welchen Löwe und Ochs in ihrer allzu lebendigen, sprungbereiten Darstellung mehr wilden Tieren gleichen.

Evangelistenbildern begegnen wir auch in der sog. Bibel von S. Calisto; sie weichen zwar von jenen im Münchener Evangeliar etwas ab, doch ist die Aufregung der göttlichen Inspiration hier wie dort in starken Zügen zum Ausdruck gebracht. Die Evangelisten sitzen teils in Hallen unter einem von vier Säulen getragenen Kuppeldache, teils in Hallen, welche von einem Giebelfelde gekrönt werden. An einzelnen dieser Hallen findet sich ein kleiner Anbau, der zur Aufnahme der beschriebenen Rollen bestimmt zu sein scheint. Rechts oben erscheinen die Symbole der Evangelisten. Die Majestas Domini gleicht in der Anordnung völlig der Darstellung im Evangeliar Karls des Kahlen. Genau kopiert ist Markus, freier die drei übrigen Evangelisten; Johannes erscheint bejahrter; Lukas und Matthäus sind bartlos gebildet.

Das Scheftlarer Evangeliar zeigt Evangelistenbilder auf purpurnem Grunde. Die Evangelisten sind mit kräftigen Strichen gezeichnet; sie zeigen durchaus runde, bartlose, derbe Köpfe mit glotzigen Augen und stumpfem Ausdruck. Sie sitzen auf roten Kissen, vor Pulten; die Truhe mit den Schriftrollen steht bei

Matthäus, Markus, Lukas in der Luft, nur bei Johannes auf dem Boden. Berthold Riehl*) sagt mit Recht, dass die Motive der Evangelistenfiguren deshalb beachtenswert sind, weil sie trotz aller Mangelhaftigkeit, ja Roheit in der Ausführung die Freiheit und Würde der karolingischen Miniaturen wenigstens im Grundgedanken nicht verleugnen, ja sogar in ihrer ursprünglichen Auffassung an den karolingischen Idealtypus der Evangelisten mahnen.

Es ist an dieser Stelle nötig, der frühen Darstellung der Evangelisten kurz unser Augenmerk zuzuwenden.

Auf den Darstellungen auf Goldgläsern vermag ich nicht eine wirkliche Evangelistengestalt zu erkennen. Johannes, der öfters auf den Goldgläsern erscheint, wird kaum als der Evangelist betrachtet werden dürfen. Anders dagegen auf den altchristlichen Sarkophagen. So zeigt sich auf einem Sarkophage (Garrucci Tav. 343) Markus und Lukas bärtig, Johannes und Matthäus unbärtig, sitzend unter den Aposteln. Zwar stehen auf aufgeschlagenen Büchern und den Rollen die Namen der Evangelisten, doch unterscheiden sie sich im Übrigen nicht von den sitzenden Apostelgestalten.

In eigentümlicher Auffassung begegnen uns die Evangelisten auf einem dem 4. Jahrhundert angehörigen Sarkophagfragmente (Garrucci 395). Drei derselben — der vierte ist abgebrochen — werden nämlich als Ruderer dargestellt, Jesus als Steuermann. In den Katakomben treffen wir (Garrucci 17) die vier Evangelisten stehend zu beiden Seiten des Heilands, zu dessen Füssen ein Behälter mit Volumina steht.

In den vier Gestalten in der Deckenmosaik in der Kapelle S. Pietro Crisologo in Ravenna kann ich durchaus nicht die vier Evangelisten erkennen; das nämliche Motiv begegnet uns auch in den Mosaiken der Kapelle des h. Zeno in S. Prasseda; hier mangeln indess die Symbole, und Niemand hat bisher in diesen Gestalten die vier Evangelisten erblicken können.**)

---

*) Zur Bayrischen Kunstgeschichte. 1885.

**) F. X. Kraus, der sich ziemlich reservirt äussert, meint, die vier Gestalten in S. Pietro könnten als Engel betrachtet werden, weil sie nicht

Dagegen müssen die Mosaiken in St. Vitale von Ravenna hier namentlich in Betracht gezogen werden. Die greisen Evangelisten sitzen in grüner Landschaft. Sie halten das Buch auf ihrem Schoss. Vor Matthäus steht cin Kasten mit Buchrollen, daneben ein Pult mit dem Tintenfass und der Feder. Zu Häupten der Evangelisten erscheinen deren Symbole. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Darstellung beeinflussend auch auf die karolingische Malerei wirkte. In St. Vitale begegnen wir zum erstenmale den in der freien Landschaft sitzenden Evangelisten. Die karolingische Kunst hält lange an dieser Überlieferung fest. Das Pult, welches in den karolingischen Evangelistendarstellungen fast niemals fehlt, findet sich in diesen Mosaiken zum erstenmale. Von jetzt ab lässt sich erst von einem Evangelistentypus sprechen, der, durch die Mosaiken von S. Vitale wenn nicht begründet, so doch gefördert, in der Folge seine Herrschaft ganz und völlig zu behaupten weiss. Wir stehen der unleugbaren Thatsache gegenüber, dass die karolingische Malerei mit der byzantinischen Kunst gleichen Evangelistentypus aufweist. Jedoch damit ist nicht gesagt, dass sie sich sklavisch an die byzantinischen Formen hält: die Gewandung, der Faltenwurf, die ganze Haltung der Evangelisten schliesst sich an altchristliche Vorbilder an. Die Darstellung des thronenden Christus auf der Elfenbeinpyxis im Berliner Museum zeigt ganz die klassischen Formen, welche uns in karolingischen Evangelistendarstellungen begegnen.

Hier kommt aber auch in Betracht der bereits erwähnte Codex purpureus Rossanensis, unzweifelhaft aus dem 6. Jahrhundert, *) ein griechischer Evangeliencodex, der vermutlich als Geschenk eines Kaisers oder Patriarchen in die Kathedralkirche zu Rossano kam. Die Handschrift umfasste einst alle vier Evangelien; vor-

---

geflügelt wären. Ich möchte dazu bemerken, dass der Maler wohl den Eindruck der Flügel durch eine sehr geschickte Behandlung des Gewandes hervorrufen wollte, eine Absicht, die vollkommen erreicht wurde. Wir empfangen nämlich den Eindruck von geflügelten Gestalten, die absolut nicht an Evangelisten erinnern.

*) Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis. Dargestellt von Gebhardt und Harnack. 1880.

handen sind jetzt nur noch die Evangelien des Matthäus und Markus. Die Miniaturen der Handschrift sind mit Wasserfarben auf das Purpurpergament gemalt und fast alle trefflich erhalten. Einige derselben sind verloren gegangen. So fehlt das Titelblatt für Matthäus, entsprechend dem für Markus, welches erhalten ist. In diesem Titelblatt besitzen wir wohl die früheste Darstellung des sitzenden Evangelisten in der Halle. Auf hohen purpurblauen Säulen mit goldenen Capitellen erhebt sich die prächtige Tempelhalle. Das Gebälk ist golden, die Concha buntfarbig. Der Evangelist sitzt in einem Marmorsessel, seine Füsse ruhen auf dem Subsellium. Er schreibt auf einen Pergamentstreifen die ersten Worte seines Evangeliums. Neben ihm steht ein goldenes Tintenfass. Vor ihm steht, mit der Rechten auf das Pergament weisend und ihn offenbar unterrichtend, eine hohe weibliche Gestalt, in ein hellblaues langwallendes Gewand gekleidet. Gebhardt und Harnack haben in dieser Gestalt eine Personifikation der Kirche erkannt, während Kraus richtiger eine Personifikation der göttlichen Weisheit annimmt.

Ferner muss zur Vergleichung die Evangelistendarstellung in dem Evangeliar zu Cambridge (Library of Corpus Christi College Nr. 286)*) aus dem 6. Jahrhundert herangezogen werden, welche, abgesehen von den zwischen den Säulen befindlichen Darstellungen, von jener in S. Vitale in Ravenna (um 556) abweicht, aber von unleugbarem Einflusse auf eine Gattung der karolingischen Handschriften geworden ist. Der hl. Lukas sitzt auf dem mit Polster und Rücklehne versehenen Stuhle in der Nische, das Buch liegt offen auf seinem Schosse. Die Apsis hat vier Säulen mit korinthischem Capitell und Architrav, zu dessen beiden Seiten sich Pflanzen erheben. In dem reichgeschmückten Rundbogen befindet sich das Symbol des Evangelisten.

Die Untersuchung hat sich auch auf das angelsächsisch-irische Goldene Evangeliar aus dem 6. Jahrhundert zu erstrecken, welches in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm aufbewahrt wird.**)

*) Westwood, Palaeogr. sacra II. The Gospels of St. Augustine & Cuthbert. Garrucci Tav. 141.

**) Westwood, Facsimil. of the miniatures I.

Die Evangelisten sitzen auf Stühlen. Der hl. Lukas ist dargestellt in einer Nische sitzend, meditirend, die Rechte ans Kinn haltend. Das Buch liegt offen auf seinem Schosse. Die Abside wird von vier Säulen getragen. Der Thron, auf welchem der Evangelist sitzt, hat einen Polster und eine Lehne. In dem Bogenfelde stellt sich das Symbol des Evangelisten dar. Aus den Säulen wachsen Medaillons mit Brustbildern von nimbirten Engelgestalten. —

Treten uns in den Evangelistendarstellungen des Evangeliars der Schatzkammer in Wien Leistungen entgegen, die an Schöpfungen der römischen Kunst der Kaiserzeit mahnen, erinnern die Evangelisten im Eboevangeliar an Portraitköpfe spätrömischer Kunst, so weisen andere Darstellungen gleiche Motive mit byzantinischen Handschriften auf, Motive, die wohl aber nicht von der byzantinischen Malerei geschaffen wurden, wie namentlich das erwähnte lateinische Evangeliar vom Ende des 6. Jahrh. im Corpus Christi College in Cambridge beweist. Der Typus der Aposteldarstellungen altchristlicher Sarkophage ist auch meist der Typus der karolingischen Evangelistengestalten, der Anschluss an altchristliche Vorbilder in zahlreichen Fällen nachweisbar.

Der Tetramorph.

Die Zusammenziehung der Evangelistensymbole in eine einzige Gestalt, die Darstellung der Verbindung der vier geheimnissvollen Tiere im Sinne der Vision Ezechiels begegnet uns in der abendländischen Kunst im Sakramentarium des Drogo und im Evangeliar der Trierer Dombibliothek (No. 134). Ein Cherub, dessen Flügel dicht mit Augen besetzt sind und auf dessen Leib die Köpfe der Symbole der Evangelisten erscheinen, doch so, dass die Tierköpfe und Extremitäten nur als ornamentales Beiwerk auftreten, die menschliche Bildung aber die Gestaltung beherrscht.

Hubert Janitschek hat mit Recht darauf hingewiesen, dass diese Darstellung dem syrischen Kunstvorrate entnommen ist.

Die Offenbarung.

Der karolingische Bildercyclus der Apokalypse in der Stadtbibliothek in Trier (Nr. 31), in welcher mit etwas roher aber kühner Hand eine altchristliche Vorlage wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhundert benutzt wurde, enthält folgende Darstellungen.*)

1. **Johannes und der Engel.** Johannes ist jugendlich gebildet, er hält in der linken Hand eine Rolle. Auf seiner Tunica erscheint ein rother Clavusstreifen. Der Engel hat die Rechte erhoben. Beide stehen aufrecht unter einem von zwei Säulen getragenen, niedrigen Giebel, der von einem gleicharmigen Kreuz bekrönt und von zwei gegen einander gekehrten Vögeln flankirt ist.

2. **Johannes und die sieben Gemeinden in Asien.** Johannes als Jüngling steht links oben. Im übrigen Raume verteilt erscheinen sieben Kirchen in Rundbogenarchitektur und mit Kuppeln.

3. **Der Herr spricht zu Johannes auf Patmos.** Oben der Herr, jugendlich, bartlos, und ein Engel mit Posaune; unten links: fünf aufwärts blickende Männer; rechts Johannes auf Patmos.

4. **Johannes sieht den Herrn und die sieben Leuchter.** Fast in der Mitte des oberen Feldes steht der Herr. Links vier, rechts drei Leuchter. Vom Munde des Herrn geht eine zweischneidige, zungenförmige Klinge aus. Johannes kniet vor dem Herrn nieder, der ihm die Rechte auf's Haupt legt. Das mittlere Feld ist durch eine nach unten convexe, von links nach rechts abfallende Linie von dem unteren Felde getrennt. Am Ufer ist Johannes noch einmal dargestellt, wie er heraneilt. Im unteren Felde das Meer mit Fischen.

5. **Johannes, die sieben Engel und die sieben Kirchen.**

6. **Der Herr spricht zu Johannes.** Ganz oben links der Herr, den Kreuzstab haltend. Im mittleren Felde vier stylisirte Bäume; rechts steht Johannes. In der unteren Abteilung die vier Paradiesesflüsse.

*) Ich folge bei der kurzen Beschreibung der Bilder, da ich die Trierer Apokalypse nicht aus eigener Anschauung kenne, den Angaben der fleissigen Arbeit Theodor Frimmels: »Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters«.

7. **Johannes und der Engel der Gemeinde in Smyrna.** Johannes links. Rechts der Engel neben einer Kirche. Aus dem Himmel herab reicht die Hand Gottes. Unten der Satan, der an einer Kette fünf Männer zu sich heranzieht.

8. **Der Geist spricht zu den Gemeinden.** Unten ein Engel neben zwei Kirchen. Oben links der Herr, rechts Johannes.

9. **Johannes und die Gemeinde von Pergamos.** Unten rechts ein Schlafender in einem Bette.

10. **Johannes schreibt an die Gemeinde von Thyatira.** Unten fünf Krieger in fränkischer Tracht.

11. **Johannes und die Gemeinde von Sardes.** Unten acht Männer in antikisirender Kleidung. Johannes aufrecht stehend.

12. **Johannes und die Gemeinde von Philadelphia.** Unten drei Männer in antikisirender Tracht.

13. **Johannes und die Gemeinde von Laodicea.** Links oben der Herr, rechts eine Thür. Unten links ein Baum, daneben Feuer, rechts Johannes aufrecht stehend.

14. **Die 24 Aeltesten.** Oben in der Mitte der Herr in einer zweibauchigen gelben Glorie. Rechts Johannes, links Christus. Der blaue Grund (Himmel) zeigt weisse und rothe Wolken. Im mittleren und unteren Felde erscheinen die 24 Aeltesten in zwei Reihen zu je zwölf über einander; alle sitzend, alle rothhaarig, bartlos, jugendlich.

15. **Die vier Evangelistensymbole, die sieben Lampen.** Oben in der Mitte der Herr thronend. Rings herum die vier geflügelten Symbole der Evangelisten mit Augen auf den Flügeln. Darunter die sieben Lampen in Kelchform.

16. **Das Buch mit den sieben Siegeln. Darbringung der Kronen durch die Aeltesten.** Oben in der Mitte der Herr thronend. Zu seiner Rechten das Buch mit den sieben Siegeln. Oben links Johannes, rechts ein Engel. Unten die 24 Aeltesten. Jederseits drei Reihen über einander; in jeder Reihe je vier. Auch hier erscheinen sie jugendlich und rothhaarig. In der untersten Reihe schreiten alle gegen die Mitte zu. Jeder hält mit der Rechten einen Kranz in die Höhe.

17. **Das Lamm. Einer von den Aeltesten spricht.** Oben in gelbem Ringe erscheint das Lamm, herum die vier Evangelistensymbole. Unten Johannes und einer der Aeltesten.

18. **Anbetung des Lammes** durch die Engel und durch die Aeltesten. Anordnung in symmetrischen Reihen.

19. **Die vier Reiter.** In der oberen Reihe inmitten das Lamm in ringförmiger Glorie und mit kreuzführendem Nimbus. Es hält mit den Vorderbeinen ein mennigrothes Buch. Neben dem Lamm beiderseits die Evangelistensymbole, jedes mit einem mennigrothen Buche. In der mittleren Reihe ein in aufrechter Haltung schwebender Engel, der mit der Rechten dem ersten Reiter einen Kranz hinhält. Das Obergewand des Engels ist mennigroth, das Untergewand schmutzig blau. Rechts neben dem Engel steht Johannes. Links vom Engel erscheint der erste Reiter. Er trabt nach rechts, ist bartlos und jugendlich. Mit der bis zur Kopfhöhe erhobenen Rechten hält er einen kleinen Bogen, mit der Linken die Zügel. In der untersten Reihe die drei übrigen Reiter. Ganz links galoppirt der mit dem Schwerte, in der Mitte reitet in ruhigem Schritt der mit der Waage, ganz rechts reitet der vierte, der Tod. Er ist ohne Bart und jugendlich gebildet. Sein Haar reicht bis in den Nacken. Die Rechte hat er erhoben. Hinter ihm matte Spuren einer Personification des Infernus (als menschlicher Kopf). Alle vier Reiter sind gelb nimbirt. Alle vier Pferde (Hengste) bewegen sich nach rechts. Von den Reitern ist wenig mehr als die schwarzen Umrisse erhalten.

20. **Bekleidung der nackten Märtyrer.**

21. **Die vier Engel mit den Winden.** Jeder hält einen grossen Kelch, aus dem eine nackte Halbfigur mit geflügeltem Haupte herauswächst.

22. **Die vier Engel, denen gegeben ist, zu beschädigen die Erde und das Meer.** Oben Wolkenhimmel, nach unten wellig begrenzt. Darin rechts dic Sonne als Brustbild in einem Medaillon von zackiger Umrahmung. Unter dem Himmel links die vier Engel. Weiter rechts ein anderer Engel und Johannes.

Links unten eine Reihe von Männern. Rechts unten blaues Wasser mit Fischen. Darüber stylisirte Landschaft.

23. **Anbetung des Lammes.** Oben das Lamm und die Evangelistensymbole. Unten werden ihm Palmen dargereicht.

24. **Die sieben Engel mit den Posaunen und der Engel mit dem Weihrauchfass.** Unten in der Mitte der Altar, rechts Johannes. Oben die Posaunenengel.

25. **Ausgiessen des Weihrauchfasses.** Oben wieder die sieben Posaunenengel.

26. **Feuer fällt vom Himmel.** (Der zweite Engel hat posaunt.) Oben links Sonne, rechts Mond, beide in Rundbildchen. Das Feuer wie eine fallende Fackel. Unten Wasser, dabei vier Leichen.

27. **Der Stern fällt in die Wasserströme.** (Der dritte und vierte Engel haben posaunt.) Oben rechts die Sonne, darunter die sieben Posaunenengel. Unten flammender Brunnen, darüber der Stern.

28. **Die Heuschrecken.** (Der fünfte Engel hat posaunt.) Oben Johannes, weiter unten Abaddon; unten die Heuschrecken und vier Menschen.

29. **Lösung der Engel des Euphrat.** (Der sechste Engel hat posaunt.) Oben ein Altar, zu beiden Seiten je drei Engel mit Posaunen. Über dem Altar die Hand Gottes. Unten Johannes und der eine Engel, der die vier übrigen zu lösen hat.

30. **Das reisige Zeug.** Die Reiter auf den Pferden mit Löwenköpfen und Schlangenschwänzen; herum getötete Menschen.

31. **Der starke Engel setzt einen Fuss auf das Meer, den andern auf die Erde.** Johannes schreibend. Sein Pult ruht auf drei niedrigen krummen Füssen. Der Engel ist von gewöhnlicher Gestalt.

32. **Der Engel reicht Johannes das Buch.**

33. **Das Ausmessen des Tempels.**

34. **Das Tier aus dem Abgrunde.**

35. **Das grosse Erdbeben.** Eine Stadt stürzt zusammen.

36. **Der Tempel Gottes.** (Der siebente Engel hat posaunt.) Die 24 Ältesten in Anbetung. Unten Johannes und die Könige.

37. **Das Sonnenweib und der Drache.** Im oberen Felde, fast in der Mitte, der Drache mit sieben Häuptern und zehn Hörnern. Er ist schlangenförmig gebildet, aber geflügelt. Ganz rechts steht auf dem Rundbildchen der Sonne und des Mondes das Weib. Ein Sternenkranz umgibt ihr Haupt. Im unteren Felde links vier Krieger in fränkischer Tracht, rechts Johannes.

38. **Bekämpfung des Drachen.** Oben Michael und seine Engel. Unten Johannes.

39. **Der Drache speit Wasser aus.** Rechts oben das Weib.

40. **Anbetung des Drachen.**

41. **Anbetung des Tieres aus dem Meere.**

42. **Das Tier aus der Erde.**

43. **Das Lamm auf dem Berge Zion.** Darüber, oben in der Mitte die Hand Gottes. Zu beiden Seiten die Evangelistensymbole.

44. **Der Engel mit dem ewigen Evangelium.** Oben im Himmel ein schwebender Engel mit Buch. Unten links neun Männer, rechts Johannes.

45. **Der Sturz Babylons.**

46. **Der Herr mit der Sichel.**

47. **Die Engel mit den Sicheln.**

48. **Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes Gottes.**

49. **Die Engel empfangen die Schalen.** In der oberen Abteilung ein Tempel mit offenem Vorhange. Daneben die Evangelistensymbole, Fialen haltend. In der mittleren die sieben Engel mit den Schalen. Einer giesst eine Schale aus, ein anderer empfängt sie erst. In der unteren Abteilung sechs menschliche Figuren und Johannes.

50. **Das Ausgiessen zweier Schalen.** Oben Himmel, darin mitten ein Altar. Davor die sieben Engel mit den Schalen. Zwei giessen ihre Schalen aus. Unten Wasser mit Fischen. Dargestellt sind Engel, sechs menschliche Figuren und Johannes.

51. **Zwei weitere Schalen werden ausgegossen.** Oben Himmel und die sieben Engel, von denen zwei ihre Schalen ausgiessen; Sonne und Fluss Euphrat. Unten einander zugekehrt der Drache und das pardelartige Tier. Unter ihnen der falsche

Prophet. Sie speien Frösche aus. An den Seiten drei menschliche Figuren und Johannes.

52. **Das grosse Erdbeben und der Hagel.**

53. **Die grosse Babylon.** Sie sitzt der Quere nach auf dem Thiere mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Die sechs kleinen Köpfe wachsen aus dem dicken Halse hervor, ohne selbst eigene Hälse zu haben; drei kleine Köpfe vorn am Halse, drei andere im Genick. Die Babylon trägt ein langes Kleid mit breitem Zierstreifen. Sie hält in der halb erhobenen Rechten einen conischen Becher.

54. **Verehrung der Babylon.**

55. Aehnliche Darstellung.

56. **Der Engel kommt auf Babel herab.** Der Engel ist steil herabstürzend dargestellt.

57. **Ausweisung aus Babylon.**

58. **Verlust der Kaufleute.** Tempelartiges Gebäude. Unten ein Wagen.

59. **Der Engel wirft den Mühlstein in's Meer.** Fast senkrecht stürzt ein Engel auf ein brennendes tempelartiges Gebäude herab. Daneben der vom Engel geworfene braune Stein. Unten links Johannes, rechts zwei Schiffe.

60. **Halleluja.** Sieben Engel mit Posaunen.

61. **Anbetung des Herrn.**

62. **Fidelis et Verax.** Reiter Treu und Wahrhaftigkeit reitet auf weissem Hengst in Wolken.

63. **Die reitenden Engel.** Oben die Engel zu Pferd hinter dem Reiter Fidelis und Verax. Unten Krieger in fränkischem Costüm.

64. **Fesselung des Drachen.**

65. **Versenkung des Drachen.**

66. **Fesselung des Satans.**

67. **Auferstehung.** Oben der Herr im Himmel, darunter nackte Auferstehende. Unten Ueberwindung des Satans.

68. **Der Herr heisst Johannes schreiben.** Oben der thronende Herr, unten Johannes schreibend.

69. **Der Engel zeigt Johannes das neue Jerusalem.**

Links stehen auf einem Berge Johannes und der Engel. Rechts eine vielthürmige Stadt. Zu oberst Wolken.

70. Ähnliche Darstellung.' Johannes und der Engel stehen links auf ebenem Boden.

71. **Das Lamm inmitten des neuen Jerusalem.**

72. **Gott sendet seinen Engel.** Ein herabkommender Engel. Links drei Männer, rechts die Stadt.

73. Links die Stadt, mitten ein Engel, rechts Johannes schreibend.

74. Links zwei Männer vor einem Berge. Rechts ein Engel und ein Mann, der einen grossen Stein wälzt. —

Die erste karolingische Bibel, in welcher uns Darstellungen aus der Apokalypse begegnen, ist die sogenannte Alkuinbibel in London. Die obere Abteilung zeigt auf einem Altare das mit sieben Siegeln versehene Buch, über welchem sich ein scharlachener Vorhang, besetzt mit Silber, befindet. An der rechten Seite steht das Lamm, das Sinnbild des Heilandes, an der Linken der Löwe »vom Stamme Juda«, darüber wird ein Reiter sichtbar, in dem wir das personifizirte Christentum zu erblicken haben. In den vier Ecken finden sich die Symbole der Evangelisten. Die untere Abteilung zeigt eine thronende Gestalt, Gott den Vater in seiner Herrlichkeit.*) Der den Thron umgebende Regenbogen, das Bild der Gnade, hat hier die Form eines Tuches angenommen, das sich im Bogen über das Haupt des Thronenden schlingt. Zwei der Tiere, welche den Thron umstehen, der Löwe und der Ochs, halten die Enden des Tuches mit ihren Zähnen. Auf dem Tuche, zu Häupten Gott

---

*) Bezüglich der Behauptung Theodor Frimmels, der Thronende sei nicht als Gott Vater zu betrachten, möchte ich kurz bemerken: Die Stelle in der Apokalypse lautet: . . . und auf dem Stuhle sass Einer. Dieser Eine ist nach Frimmels Meinung »der Mensch« — eine Behauptung, die schwerlich einen Verteidiger finden kann. Freilich sitzt auf dem Throne Einer, der einem Menschen gleicht, es kann aber nur Gott der Vater sein, »dessen Majestät hier glänzt«. »Und der da sass, war gleich anzusehen, wie der Stein Jaspis und Sardis, und ein Regenbogen war rings um den Stuhl, gleich anzusehen, wie ein Smaragd.«

Vaters sitzt der Adler. Der Engel setzt ein silbernes Horn an seine Lippen.

Die Bibel Karls des Kahlen widmet der Apokalypse ein grosses Blatt. Auf einem grossen, prächtigen, mit Purpur drapirten Altartische ruht ein stattliches mit sieben Siegeln versehenes Buch. Das nimbirte Lamm schreitet auf den Altar zu, um das erste Siegel links unten zu lösen. Neben dem Buche steht der ebenfalls mit Kreuznimbus versehene Löwe vom Stamme Juda. Über dem Buche erscheint ein Bogenschütze auf weissem Pferde, die phrygische Mütze auf dem Haupte. In den Ecken dieser oberen Abteilung sind die Symbole der vier Evangelisten dargestellt.

In der unteren Abteilung sitzt der bärtige Gott Vater im weiten Gewande in der Mitte auf dem Throne nach den Worten der Offenbarung: auf dem Stuhle sass Einer (Kap. 4 v. 2). Er ist umgeben von Löwe, Adler, Ochs und Engel. Der Engel blässt in ein grosses goldenes Horn. Der Adler hat sich auf dem weissen Gewande niedergelassen, welches der Thronende über sein Haupt schwingt.*)

Der Löwe steht links, der Ochse rechts. Zwei kleine Figuren füllen die oberen Ecken. Links eine nimbirte sitzende Gestalt mit fast verhülltem Antlitz — der weinende Seher — rechts eine Halbfigur mit einer Krone auf dem Haupte mit empordeutender Handbewegung — einer der vierundzwanzig Ältesten. In der Ecke rechts sehen wir die Halbfigur des jugendlichen Johannes, den der

*) Frimmel hat in seiner äusserst gediegenen Arbeit über »Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters« in dieser Gruppe eine Art Tetramorph im Sinne der Vision des Ezechiel erkannt. H. Janitschek hat dagegen im Literarischen Centralblatt Nr. 48 1886 mit Recht darauf hingewiesen, dass der Tetramorph in der karolingischen Kunst ganz anders gebildet wird. Frimmel bestritt aber auch eine Darstellung Gottes ohne Nimbus oder Glorie. Er kann sich nicht dazu verstehen, den Thronenden, welcher »eine Draperie mit beiden Händen emporgeworfeu hat«, als den Herrn der Apokalypse aufzufassen. Janitschek wendete dagegen ein, die Abwesenheit des Nimhus falle hier kaum ins Gewicht und die im Bogen geschwungene »Draperie« sei nur die missverstandene Nachbildung des Regenbogens der vielleicht ungelenken Vorlage. Dass diese Behauptung Janitscheks die vollste Würdigung verdient, dürfte aus obigen Darlegungen zur Genüge hervorgehen.

Engel das Buch verschlingen lässt. Er steht mit dem einen Fusse auf dem Lande, mit dem anderen auf dem Meere; Land und Meer sind durch zwei Köpfe personifizirt — ein durchaus antikes Motiv.

Andere apokalyptische Motive bringt die Bibel von S. Calisto. Auf einem Blatte, welches in drei Felder geteilt ist, sind im oberen und unteren Felde die sieben Kirchen in Asien dargestellt. Wir sehen oben und unten eine Anzahl von Häusern und Tempeln, welche die Städte von Ephesus, Smyrna, Pergamos und Thyatira, Sardes und Philadelphia und endlich Laodicea andeuten sollen. Jede dieser Gemeinden ist durch ihren Engel vertreten, welcher sitzend, mit Nimbus und Flügeln versehen, dargestellt ist. In der mittleren Abteilung schreitet das mit Kreuznimbus umgebene Lamm auf den drapirten Altartisch zu, wie in der Viviansbibel, den rechten Vorderfuss auf das Buch mit den sieben Siegeln legend. Die nächste Scene schliesst sich innig an die Darstellung in der Viviansbibel an. Rechts sehen wir den nimbirten, bärtigen Gottvater auf dem Stuhle sitzend. Über seinem Haupte erscheint der Regenbogen in Gestalt eines kuppelartigen Daches, auf dessen Spitze der nimbirte Adler mit ausgebreiteten Füssen sitzt. Die beiden Ende des herabhängenden Tuches hält der Thronende mit den beiden emporgehobenen Händen. Im Schosse Gottes, den linken Arm auf das Bein des Thronenden gestützt, erblicken wir den nimbirten Engel, der seine Hand auf die Pratze des links emporblickenden Löwen legt. Rechts gewahren wir den ebenfalls zu Gott aufschauenden Ochsen. Das nächste Blatt bringt eine Reihe apokalyptischer Motive ohne feste Ordnung: Johannes mit einem der Ältesten, der Reiter verax et fidelis, der Altar mit der Bundeslade, die Ausgiessung des Feuers auf die Erde und die Aufnahme der Gerechten.

Eine Darstellung der vierundzwanzig Ältesten zeigt noch ein anderes Blatt derselben Bibel. Oben der bärtige Christus in der Mandorla, mit offenem Buch auf dem rechten Knie, umgeben von Cherubim und den Evangelistensymbolen, von welchen jedes zwei Köpfe hat. Darunter erscheinen die vierundzwanzig Ältesten,

in exaltirten Stellungen emporblickend. In der unteren Abteilung des Blattes weissagt der Prophet Isaias dem mit erhobener Rechten dastehenden König Ahas von Juda den Überfall der Könige Resin und Pekah durch die Assyrier. Hinter dem Könige steht in zwei Reihen sein Kriegsheer, mit Schilden bewaffnet. Zwischen dem Propheten und dem König erscheint eine Frau, wohl das Weib des Isaias.

In dem Codex aureus der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München findet sich ebenfalls ein apokalyptisches Bild. Die vierundzwanzig Ältesten, im Kreise in zwei Reihen gruppirt, nehmen ihre Kronen vom Haupte, um sie dem Lamme darzureichen. Die meisten der bärtigen Greise sind stürmisch bewegt*) von ihren Stühlen, welche an ihrer Seite sichtbar werden, aufgesprungen, einzelne haben sich auf ihre Kniee niedergelassen, andere sitzen noch auf den kleinen Stühlen. Viele lehnen, zum Lamme aufblickend, das Haupt weit zurück, so dass der Hinterkopf auf der Schulter aufsitzt. Oben in einem Medaillon erscheint das Lamm mit Kreuznimbus, auf einer Rolle stehend, deren Anfang und Ende es mit dem einen Hinter- und dem andern Vorderfusse hält. Rechts daneben steht auf einem Postamente ein Kelch, in welchen sich Blutstrahlen ergiessen. Dieses Medaillon erscheint in der Mitte eines Strahlenkranzes, von welchem der obere Teil des Bildes kreisförmig umflossen ist. In den oberen Ecken, wie zu beiden Seiten des Lammes zeigen sich himmlische Lichterscheinungen; unter den Strahlenbögen ist ein grosser Stern; zwischen den beiden vordersten der Ältesten wird wiederum eine jener Lichterscheinungen sichtbar, welche wir oben wahrnehmen: ein von kleinen Punkten umgebener Kreis. In den unteren Ecken sind Erde und Meer in personifizirten sitzenden Gestalten dargestellt. Die Erde als ein halbnacktes Weib mit hängenden Brüsten, in beiden Händen zwei Füllhörner mit Blüten haltend. Das Meer ist als ein halbnackter, bärtiger Mann dargestellt, in der Rechten die Wasserurne haltend, in der Linken den Widerhacken. Die eine Hälfte des untersten Teiles, zu Seiten der Frau, zeigt Erdreich, aus welchem Blumen spriessen, die andere, zu Seiten des Mannes, Meereswogen.

*) J. R. Rahn spricht nicht mit Unrecht von einem Übermass gewaltsamer Geberden, von Gespreiztheit und Verrenkung der Körperteile.

Dieser Darstellung scheint das Bild jenes Evangeliars völlig entsprochen zu haben, zu welchem Alcuin die Tituli geschrieben hat.*)

Die Stelle lautet:

Omnia quae praesens tellus producit alendo
Et maris haec facies limbo circumvenit amplo.
Agne, deum solio semper venerantur in alto,
Sanguine qui fuso tensisti crimina secli,
In cruce, tu Karoli detergas vulnera regis.
Cana caterva cluens vatum et venerabilis ordo
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet.
Et princeps Karolus vulta speculatur aperto
Orans, ut tecum vivat longaevus in aevum.

Über das Kuppelmosaik der Palastkapelle zu Aachen haben sich Hubert Janitschek **) und Theodor Frimmel ***) so eingehend geäussert, dass ich füglich darauf verzichten könnte, dieses apokalyptische Bild in den Kreis der Betrachtung zu ziehen.†) Es sei hier nur betont, dass es wohl nicht anzunehmen ist, dass die Hofkirche Karls absichtlich des bildlichen Schmuckes entbehren sollte, weil ja thatsächlich ihre bauliche Anlage auf Mosaikirung berechnet war. Die Darstellung des Aachener Mosaiks, welche uns in dem karrikirenden Stiche bei Ciampini erhalten ist, verleugnet freilich auch nicht eine gewisse Übereinstimmung der Komposition mit jener der oben beschriebenen Miniatur des Codex aureus von St. Emmeran; so namentlich in den von ihren Sitzen aufspringenden Männern. Es scheint aber trotzdem nicht rätlich, wegen dieser Übereinstimmung die karolingische Provenienz des Aachener Mosaiks ohne weiteres anzunehmen und die litterarische Quelle, welche die Entstehung desselben in die Zeit Ottos III. verlegt, zu ignorieren. Der innige Zusammenhang der karolingischen und ottonischen Kunst, der sich ja oft überraschend in der Übereinstimmung der Komposition der Darstellung

*) Janitschek, a. a. O. S. 25.

**) Studien zur karolingischen Malerei.

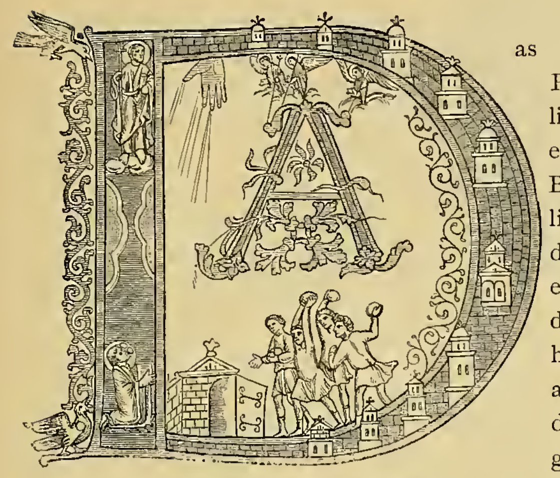
***) Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters.

†) Vgl. S. 54 ff.

äussert, lässt die Anwendung ein und desselben Motivs nicht gerade auffallend erscheinen.

Die Darstellung der vierundzwanzig Ältesten ist zweifelsohne altchristlichen Ursprungs. Die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, welche ihre Kronen darbringen, begegnen uns auf dem Triumphbogen von San Paolo fuori le mura. Ihre Anordnung ist symmetrisch; zwölf befinden sich auf jeder Seite. Es könnte auch noch in Betracht gezogen werden das Mosaik des Triumphbogens von S. S. Cosmae Damiano zu Rom und von Santa Prassede.

Allerheiligendarstellung.



Stephan (Drogo-Sakramentarium).

Das Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cat. No. 41) enthält auf zwei Blattseiten die Herrlichkeiten Gottes dargestellt. Auf der einen Seite werden die Vertreter der himmlischen Hierarchie (in der From des Brustbildes) vorgeführt, oben drei Engel mit ihren Kronen, dann sechs Apostel unter Führung des heiligen Petrus, daneben Märtyrer mit Palmen, sechs Kirchenlehrer mit Rollen und Büchern, endlich vier heilige Frauen unter der Führung Marias. Sie alle sind zur Seite hingewendet, wo Christus thront. Christus, bärtig, von einer Mandorla umstrahlt, ist »in throno« dargestellt; mit der Linken hält er das auf den Schoss gestützte Buch, mit der Rechten die Hostie. Die Zwickel, welche die Mandorla mit der Randeinfassung bildet, sind mit Symbolen der göttlichen Herrschaft gefüllt; oben je ein Cherub mit roten augenbesetzten Flügeln, unten Tellus mit Oceanus. Oceanus, bis zum Gürtel herab nackt, sitzt auf einem Delphin und hält in der rechten Hand einen Fisch, in der linken einen Krug, aus dem er Wasser giesst; Tellus sitzt auf einer Erdscholle, nackt bis zum Schoss herab, an ihren Brüsten saugen zwei Knäbchen. Mit Bezug auf das Sanctus, Sanctus, Sanctus Hosianna u. s. w. am Schlusse der Präfation werden hier in fünf Reihen die himmlischen Ordnungen übereinander dargestellt, welche Christus huldigen.

Paulus.



aulus Bekehrung ist in drei Darstellungen in der Bibel Karls des Kahlen geschildert. Links oben liegt die Stadt Jerusalem, deren Thore und Türme in feinen, zierlichen Formen erscheinen. Saulus schreitet in der Tracht eines römischen Kriegers, die ihm vom Synedrium ausgestellte Vollmacht in der Linken, den Stab in der Rechten tragend, nach Damaskus. Hinter ihm wird der Kopf des ihn begleitenden Soldaten sichtbar. Oben in den Wolken erscheint die Hand Gottes, deren strahlender Glanz — die Stimme Jesu — ihn so mächtig trifft, dass er vor Schrecken zur Erde fällt; er hat die rechte Hand ängstlich erhoben, der Stab liegt an seiner Seite. Die ihn umgebenden, mit Speeren bewaffneten Krieger geben mit erhobenen Händen ihrer Bestürzung Ausdruck. Die nächste Scene stellt Saulus dar, wie er sich, des Augenlichtes infolge der Blendung durch die himmlische Erscheinung beraubt, durch einen Soldaten in die Stadt Damaskus führen lässt. Die mittlere Reihe zeigt Ananias schlafend in seinem Hause, auf einer Decke ausgestreckt, das Haupt mit der Rechten gestützt. Die Hand Gottes sendet ihre Strahlen auf den Schlafenden herab. Die nächste Scene — von dieser durch einen Baum getrennt — stellt die Heilung des Saulus durch den Jünger Jesu dar. In einem Mauerring, aus dem sechs Türme hervorragen und in welchem eine Häuserreihe sichtbar wird — in der Stadt Damaskus also —, ist die Heilung des Blinden dargestellt. Der nimbirte Ananias berührt mit seiner Hand das Auge des Saulus, welcher dem frommen Manne seine Rechte entgegenstreckt. In der unteren Abteilung steht Paulus in einer von zwei Bäumen eingefassten Halle, welche von vier Säulen getragen wird, indess nicht mehr

im Gewande des Kriegers, sondern in der Tracht des Apostels, mit Nimbus umgeben. Er predigt den ihn umgebenden fünf Soldaten das Wort Gottes.

Die Bibel von St. Calisto erzählt ebenfalls die Bekehrung des Paulus in einigen Darstellungen. In der ersten Reihe links sitzt unter einem Kuppeldache der Hohepriester, umgeben von vier sitzenden Leviten. Er übergibt dem vor ihm stehenden Saulus den Brief, eine Rolle, worin er ihm den Auftrag erteilt, die aus Jerusalem zersprengte Gemeinde auch in ihre auswärtigen Schlupfwinkel zu verfolgen. Hinter Saulus steht der zu seiner Begleitung auf der Reise bestimmte Soldat. Rechts sehen wir den von der Erscheinung der Hand Gottes geblendeten Saulus zu Boden stürzen. Er sucht sein Gesicht mit der rechten Hand zu schützen, während er die Linke emporhebt. Zwei Männer sind mit Geberden des Staunens und des Schreckens Zeuge der himmlischen Erscheinung. In der mittleren Reihe links wird der blinde Saulus von einem seiner Begleiter an der Hand nach Damaskus geführt. Im Hintergrunde stehen zwei Männer, welche das Ereignis lebhaft besprechen. Rechts liegt der schlafende Ananias auf seinem Lager, die Rechte zu der in den Wolken erscheinenden Hand Gottes erhoben, welche sich ihm im Traumgesichte zeigt. In der Mitte dieser beiden Scenen ist Damaskus durch stattliche Türme und Mauern angedeutet. Unter einem Rundtempel, in der Mitte der Stadt, sitzt Saulus; auf ihn eilt Ananias zu, um dem Blinden die Hände aufzulegen.

In der unteren Reihe steht unter einem von Säulen getragenen Kuppeldache Paulus, welcher in lebhafter Weise das Wort Gottes verkündet. Zu seiner Rechten und zu seiner Linken sehen wir je drei Gestalten, welche mit den Zeichen des höchsten Erstaunens seine Worte hinnehmen. Die zweite Scene zeigt, wie der von den Juden gefasste Beschluss, Paulus zu ermorden, vereitelt wurde. Wir sehen Damaskus mit seiner Stadtmauer und seinen Türmen. Auf der Stadtmauer erscheinen bis zur Brust die Gestalten zweier Jünger, welche den Bedrohten in einem Korbe hinabgelassen haben. Unter der Mauer steht der Korb, in welchem Paulus bis zur Brust sichtbar wird. Rechts vorne

sehen wir den der Gefahr glücklich Entronnenen nach Jerusalem wandern.

Wie weit die karolingische Malerei in diesen Darstellungen selbstständig schafft, lässt sich nicht mit Genauigkeit feststellen. Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass diese Darstellungen auf eine ältere Vorlage zurückgehen, aber ebenso sicher ist auch, dass die bildliche Erzählung der Bekehrung in den karolingischen Handschriften einzelne und vielleicht sogar wesentliche Zusätze erfahren hat.

Der Codex des Kosmas Indikopleustes (VII. Jahrh.) schildert bereits die Bekehrung des Saulus. Links im Mittelgrunde wird der mit zwei Begleitern daher schreitende Saulus von den aus dem Himmel herabflammenden Strahlen erschreckt und geblendet. Die Wirkung dieser himmlischen Erscheinung zeigt sich dicht davor: Saulus ist zu Boden gestürzt und verharrt in demütiger Stellung. Rechts schreitet Paulus mit dem lebhaft zu ihm sprechenden Ananias. Im Vordergrunde steht der Apostel, das Buch im Arme haltend, als Lehrer. Den Hintergrund bilden zwei Städte, offenbar Jerusalem und Damaskus.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der karolingische Maler an die Darstellungen einer älteren Handschrift anknüpfte. Da und dort finden sich gemeinsame Züge, wie die beiden erschreckten Begleiter, der zu Boden gestürzte Saulus, der predigende Apostel, die beiden Städte, welche uns einen annähernden Begriff von der Beschaffenheit der künstlerischen Vorlage geben.

Das Martyrium von Paulus und Petrus.

Schon in der altchristlichen Kunst macht sich das Bestreben bemerkbar, die beiden Apostelfürsten zusammen zu stellen. und zwar nicht nur als Hauptvertreter der Lehre Christi, sondern auch als Hauptmärtyrer: ist doch ein Tag des Martyriums den beiden Aposteln gemeinsam. Dieser Zug ist auch auf die karolingische Malerei übergegangen. Das Sakramentarium des Drogo ist dafür

Beweis. Es enthält die Darstellung der Passion der beiden Jünger. Oben links sitzt der Richter, an seiner Seite steht ein Mann, vor ihm ein mit Schild versehener Bewaffneter. Rechts wird Petrus, der sich für unwürdig hielt, in derselben Weise wie Jesus zu sterben, mit dem Haupte unterwärts ans Kreuz geschlagen; zwei Knechte, der eine rechts der andere links vom Kreuze stehend, schwingen geschäftig langstielige Hämmer, mit welchen sie Hände und Füsse des Apostels festnageln. Unten ist das Ende des Paulus geschildert. Aehnlich wie oben sitzt links der Richter, umgeben von zwei Männern. Rechts steht der Henker mit ausgezogenem Schwerte, gerade im Begriffe, dem Apostel, dessen gebeugtes Haupt er mit der Linken hält, den Todesstreich zu versetzen. Neben dem Märtyrer erscheint noch eine Gestalt, vielleicht ein Centurio.

Die altchristliche Kunst kennt, wie schon angedeutet, die Darstellung der Martyrien der beiden Apostelfürsten.

Der Sarkophag des Junius Bassus erzählt die Gefangenführung des Apostels durch je zwei Häscher. Das Paulus-Martyrium ist aber bestimmt angedeutet: es sind ihm die Hände auf den Rücken gebunden; er neigt das Haupt, wie um den Todesstreich zu empfangen; voran schreitet der Centurio mit dem Schwerte an der Seite. Eine unmittelbare Darstellung der Todesart des Petrus unterblieb aus Scheu vor der Verbildlichung des Kreuztodes. Beide Martyrien werden vereinigt und in gleicher Art dargestellt auf dem um die Wende des IV. zum V. Jahrhundert entstandenen Sarkophage aus der Konfession des heiligen Paulus (Garrucci t. 350,2) und auf dem Mailänder (t. 353). Hier zieht der Häscher das Schwert, um Paulus zu enthaupten. Diese Sarkophagsculpturen, namentlich die realistischeren Schilderungen der Passion, mögen nicht ohne Anregung für den Miniator geblieben sein. Offenbar ist aber bei diesen Darstellungen das eigentliche vermittelnde Glied zwischen den Sarkophagsculpturen und der karolingischen Malerei — jedenfalls ein Codex des VI. Jahrhunderts entweder noch nicht ans Licht gezogen oder aber zu Grunde gegangen. Die Reihe der karolingischen Martyriumsscenen weist einen besonders einheitlichen Charakter

auf, der darauf schliessen lässt, dass der Miniator des Sakramentariums in formaler Hinsicht verwendbare Darstellungen in jedem einzelnen Falle vorfand, was ihn aber nicht hinderte, namentlich in dem künstlerischen Beiwerke Selbstständiges zu schaffen.

Der heilige Stephan.

In dem Buchstaben D des Sakramentarium des Drogo ist der Tod des hl. Stephan dargestellt, jenes Diakons, der den Kreis der christlichen Märtyrer, als erster Blutzeuge nach dem Herrn, eröffnete. Im Körper des Buchstabens sehen wir das geöffnete Thor von Jerusalem, durch welches der Heilige zur Stadt hinausgeführt wurde. Im Vordergrunde eilen vier Männer, die Zeugen wider den Heiligen, in leidenschaftlicher, bis zum wilden Fanatismus gesteigerter Erregung, mit grossen Steinen in den erhobenen Händen herbei, um sie auf den Verurteilten zu werfen. Der Heilige kniet in der Füllung des senkrechten Balkens des D, ein Buch in den Händen haltend. Der Miniator hat den Moment gewählt, in dem das Antlitz des Diakons gerade von zwei Steinen getroffen wird. Der Blick des sterbenden Heiligen ist nicht auf seine Mörder gerichtet — das irdische Jerusalem ist bereits seinen Augen entschwunden — eine himmlische Vision hält seine Blicke gefangen, er sieht in den geöffneten Himmel. Oben in den Wolken erscheint der Heiland, mit dem Kreuze in der Hand, zu seiner Linken wird die Hand Gottes sichtbar, welche ihre Strahlen auf den Märtyrer herabsendet. Die Erscheinung wird durch drei kreuzstabtragende Engel ergänzt, welche zur Seite der göttlichen Hand auf den Wolken schweben.

Die zehn kleinen Kirchen in der Kurve des Buchstabens sind nicht als müssige Zugabe zu betrachten. Nach dem Tode des hl. Stephan wurden die Verfolgungen der Gläubigen Christi noch mit grösserer Heftigkeit fortgesetzt. Die Furcht vor weiteren Gewaltthaten trieb Viele zur Flucht auf das offene Land von Judäa und Samaria. Die kleinen Kirchen sollen nun die weitverzweigte Thätigkeit der mutig das Evangelium verkündenden Jünger des Herrn andeuten.

Die Darstellung des hl. Stephan als Märtyrer ist in der altchristlichen Kunst selten. Gori (Thes. vet. diptych. III. tab. XV.) hat eine Bronzetafel publizirt, auf welcher der Heilige gegen den Himmel blickt. Rechts oben erscheint die Hand Gottes, welche ihre Strahlen herabsendet. Hinter dem Haupte des Märtyrers werden sieben Steine sichtbar. Die Steinigung des Stephanus in dem Codex des Kosmas Indikopleustes ist ohne Einfluss auf die karolingische Darstellung geblieben.

Der heilige Andreas.

Die Darstellung der Marter des hl. Andreas bringt ein M des Sakramentarium des Drogo. Der Proconsul Aegeas in Achaja liess ihn, der Sage nach, zu Paträ in Achaja vermittelst einer sog. Crux decussata kreuzigen. Unsere Miniatur zeigt nun dieses Andreaskreuz nicht. Der obere Teil des Buchstabens zeigt den bärtigen Apostel, *) der mit auf den Rücken gebundenen Händen von drei Männern zur Schädelstätte geführt wird. Einer der Henker, welcher sich auf die Fussspitzen stellt, legt seine Hand auf den Querbalken des Kreuzes: er sieht dem Heiligen in das Gesicht und scheint verwundert zu sein über den Gesang, welchen der Apostel bekanntlich auf seinem letzten Gange anstimmte. Ein zweiter Henker, der ebenfalls seine Hand auf den Querbalken des Kreuzes legt, steht auf der Anhöhe. Die zweite Scene spielt im unteren Teile des Buchstabens: der Heilige, mit geschorenem Barte, ist an das Kreuz geschlagen, seine Arme sind ausgespannt, seine Füsse sind nicht über einander, sondern nebeneinander an das Holz genagelt. Ein Schamtuch schlingt sich um seine Hüften. Am Kreuze soll Andreas drei Tage gelebt und Christum freudig bekannt haben. **)

Die Volksmenge, welche von allen Seiten herbeiströmt, will den Predigenden hören, dem das Kreuz statt der Kanzel

*) Bei Durantus, rat. offic. VII. 38 wird er geschildert: Niger colore, barba prodixa, staturae mediocris.

**) Fabricius, Cod. apocr. I, 456 ff.

dient. Auf die am Kreuze stehenden und zu demselben eilenden Männer, welche mit lebhaften Mienen und heftigen Gesten diesen seltsamen Vorfall besprechen, ist der Mut und die Geduld des Apostels sichtbar nicht ohne tiefen Eindruck geblieben. Die Einen wollen seine Herabnahme vom Kreuze beim Proconsul erbitten, die Anderen scheinen in erregter Stimmung beschliessen zu wollen, ihn mit Gewalt vom Kreuze zu befreien. Auch hier ist die Volksscene wieder so frisch erfunden und so lebendig zur Darstellung gebracht, dass wir deutlich wahrnehmen können, dass gerade in dieser Richtung die Schöpfungskraft des Miniators zwanglos, ohne Vorbild, Befriedigendes schaffen konnte. Die nämliche geschwätzige, leicht erregbare Menge, wie wir sie z. B. in der Darstellung der Verheissung der Geburt des Johannes sehen, tritt auch hier auf. Freilich kommen in dieser Darstellung andere Regungen, wirkliche Zornesausbrüche, zum Ausdruck, die freilich nicht unmittelbar durch die Grausamkeit der Strafe, sondern erst durch den bei ihrer Duldung bewiesenen Mut, durch die zähe Lebensdauer des Heiligen hervorgerufen wurden.

Der heilige Laurentius.

Die Marter des Diakon Laurentius bildet den Gegenstand einer Darstellung in dem Buchstaben D des Sakramentarium des Drogo. Oben sehen wir einen Tempelbau. Das mit Vorhängen versehene Portal, überragt von einer Mauer, die mit einfachen Linien geziert ist, welche in einander wachsen, erinnert fast an die ernste Architektur der altchristlichen Basiliken Roms. Vor diesem Portale steht der Heilige mit einem der Kirchenschätze in der Hand. Er neigt sich mit geschäftiger Eile zu der am Boden knieenden Menge von elenden, fast nackten Armen herab, die ihm begehrlich ihre Hände entgegenstrecken. Er ist darüber, das Kirchenvermögen, welches er in seiner Verwaltung hatte, unter die Armen zu verteilen. Die untere Scene schildert die Folge dieser freigebigen Mildthätigkeit, das grausame Martyrium, dessen Ursache hauptsächlich in dieser Überlieferung des

Kirchenschatzes an die Armen und in der Weigerung, denselben dem Stadtpräfekten zu überlassen, bestand. Den Tod erlitt Laurentius auf dem Viminalischen Hügel. Zwischen zwei aufgerichteten Balken ist ein langer Querbalken gelegt, in dessen Mitte ein grosser Ring eingeschoben ist. In diesem Ringe laufen die Ketten zusammen, von welchen der Rost an seinen vier Enden gehalten wird. Auf dem Roste liegt auf seinem Rücken der Heilige nackt, nur mit dem Schamtuche bekleidet. Seine Hände sind über dem Haupte gekreuzt und von einer langen Kette umschlossen, deren Ende einer der Henker in seinen Händen hält. Auch die Füsse sind auf ähnliche Weise gefesselt, um den Körper bald auf diese, bald auf jene Seite wenden zu können. Unter dem Roste lodert ein mächtiger Holzstoss. Daneben sitzt der Stadtpräfekt (praefectus urbis regiae) mit dem Stabe, der die Linke erhoben und den Zeigefinger ausgestreckt hat, also offenbar einen Befehl erteilt — vielleicht den zum Umdrehen des auf dem Roste bratenden Körpers. Den übrigen den Rost umstehenden Soldaten liegt die Verpflichtung ob, das Feuer zu unterhalten; der eine derselben wendet sich von der Gluthitze des Feuers ab.

Wenn wir die Frage nach der Quelle der Darstellung dieses Märtyrertodes aufwerfen, so muss unser Blick zunächst auf das V. Jahrhundert als jener Zeit gerichtet sein, in welcher die Scheu vor der unmittelbaren Darstellung des körperlichen Leidens überwunden wurde. Dass das V. Jahrhundert in der That eine solche Übergangszeit war, davon kann man sich am besten in Ravenna an der Darstellung des hl. Laurentius überzeugen. Die Qualen des Feuertodes vermied hier die Kunst darzustellen, sie sucht indes indirekt in der Phantasie des Beschauers die Vorstellung derselben zu erzeugen.

Die Darstellung des auf dem Roste liegenden Laurentius bringt eine Camee aus dem Museum Vettori (Garrucci 478, 43) dann ein Goldglas, publizirt von Arevalo, und endlich eine Bleimedaille (Garrucci 480, 8), im christlichen Museum der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt.

Ein litterarischer Bericht gibt uns von einer Darstellung des

Martyriums Kunde; nämlich das römische Pontificalbuch, welches hinsichtlich seiner Quellen auf zwei älteren Katalogen beruht. In der Biographie des Papstes Silvester berichtet dieses sogenannte liber pontificalis, Constantin der Grosse habe am Grabe des Laurentius — via Tiburtina in agro Verano — die passio desselben darstellen lassen. Die Bleimedaille, mit dem ravennatischen Mosaik ohne Zweifel gleichzeitig, kann als eine Erinnerung an diese Darstellung betrachtet werden. Der Märtyrer liegt auf dem Roste, unter welchem ein starkes Feuer brennt. Zwei Henkersknechte, ihn an Armen und Füssen haltend, sind darüber, ihn nochmals umzuwenden. Links auf einer Sella curulis sitzt bekränzten Hauptes der Stadtpräfekt, den Stab in der Linken, den Zeigefinger der erhobenen Rechten ausgestreckt.



Ein Vergleich dieser Darstellungen mit jener im Drogo-Sakramentarium spricht deutlich für den altchristlichen Ursprung der Miniatur. Die gemeinsamen Züge, welche einerseits die Medaille in der Haltung des linkssitzenden Stadtpräfekten, in den den Märtyrer drehenden Henkern, andererseits die Camee in den das Feuer schürenden Soldaten mit der Darstellung im Sakramentarium aufzuweisen hat, lassen darüber nicht in Zweifel. Diese Darstellungen schliessen sich so innig an einander an, dass wir wohl eiu gemeinsames altchristliches Vorbild annehmen dürfen.

Der heilige Hieronymus.

Die karolingische Malerei kennt zwei Arten der Darstellung des heiligen Hieronymus.

Die Psalter-Handschriften bringen die Gestalt des Kirchenvaters in Blattgrösse; die Bibeln erzählen Begebnisse aus seinem Leben und Wirken.

Der im Besitze von Mr. Ellis und White in London befindliche

Psalter bringt ein Bild der ersteren Art: er zeigt den Heiligen in ganzer Gestalt, im prächtigen Ornate, ziemlich ausdruckslos und nicht ganz richtig gezeichnet. Ähnlich ist die Darstellung im Psalter Karls des Kahlen (1152 der Nationalbibl.). Der Heilige, mit priesterlichem Ornate bekleidet, sitzt auf einem mit Rundpolster belegten, reichen Throne und steht eben im Begriffe zu schreiben: er taucht die Feder ein. Vor ihm auf dem einfüssigen Pulte, wie wir ihn bei den Evangelisten-Darstellungen finden, liegt die Bibel. Die Füsse des Heiligen ruhen auf einem Schemel. Auf einem purpurnen Streifen über der giebelförmigen Bekrönung stehen die Worte: nobilis interpres Hieronimus atque sacerdos
Nobiliter pollens transcripsit jura Davidis.

Das Bildnis des Heiligen findet sich auch in dem Codex aureus in St. Gallen. Die Umrahmung ist jener im Pariser Psalter sehr ähnlich. Der bartlose Heilige ist en face dargestellt; die Rechte hält er segnend erhoben, in der Linken trägt er Buch und Manipel.

Die Bibel Karls des Kahlen bringt auf einem Blatte in drei Streifen übereinander drei Darstellungen, welche sich auf die Geschichte der Entstehung und Verbreitung der Übersetzung der heiligen Schrift durch Hieronymus beziehen. Die Geschichte beginnt mit der Abreise des Hieronymus von Rom: die erste Darstellung des Bildes zeigt Hieronymus, wie er von Rom abfährt, um in Jerusalem hebräisch zu lernen. Links zeigt sich eine mit Mauern und Türmen umgebene Stadt. In der Stadt erscheint als Wahrzeichen eine weibliche Gestalt, die Roma, unter einem Bogen stehend, in ganzer Figur, mit einem Schleier über dem Haupt, mit Schild und Speer in den Händen. Vor der Stadt steht der jugendliche, in einen mit Gold gehöhten Purpurmantel gekleidete Heilige, welcher ein kleines Schiff von antiker Form, welches er heranwinkt, zu besteigen im Begriffe ist.

Dann folgt die Darstellung der Scene, wie er in Jerusalem seinem Lehrer im Hebräischen Honorar bezahlt. In dem mittleren Streifen ist die Erklärung der Bibel dargestellt. Vier der frommen Frauen, welche in Hieronymus einen heiligen Lehrer erkannten, sitzen auf einer Bank, Schriftrollen in den Händen

haltend. Auf dem Haupte tragen sie Tücher. Bei zweien der Frauen sind sie weiss und mit goldenen Punkten einfach gemustert, die der andern sind blassrot. An der anderen Seite des Heiligen, welcher mit erhobener Hand, das Buch im Schosse haltend, dargestellt ist, sitzen drei seiner Schüler, Federn und Schriftrolle haltend, welche die Übersetzung der Bibel niederschreiben. Rechts steht ein kleiner, turmartiger Bau, von dem Schriftrollen herabhängen. Im unteren Streifen sehen wir Hieronymus, umgeben von zwei Bücherkisten, sechs Exemplare der Bibelübersetzung austeilen. Den Grund der Miniatur bildet ein brauner, ein rötlicher und oben wieder ein brauner Farbenstreifen.

Auch die Bibel von S. Calisto beschäftigt sich in ganz ähnlicher Weise mit dem Leben und Wirken des Kirchenvaters. Im ersten Streifen sehen wir seine Abreise von Rom dargestellt: wie in der Bibel Karls des Kahlen erscheint links eine Stadt, in deren Mauern die Roma sichtbar wird. Vor den Thoren steht der Heilige mit einem Priester; auf den Meereswellen kommt ein bemanntes Segelschiff herbei, welches ihn nach Jerusalem führen soll. Die nächste Scene zeigt Hieronymus, wie er den Lohn für den Unterricht in der hebräischen Sprache zahlt. Die Darstellungen in dem nun folgenden Streifen erzählen von seiner Thätigkeit als Lehrer und Erklärer der heiligen Schrift bei den gleichgesinnten frommen Frauen und seinen Schülern. Die unterste Abteilung zeigt den Heiligen, die Übersetzung der Bibel seinen vier Schülern diktirend und die Verbreitung derselben durch dieselben vornehmend.

Die Quelle dieser Darstellungen wird schwerlich in früheren Monumenten nachzuweisen sein. Kaum dürfen wir annehmen, dass eine wörtliche Entlehnung vorliegt: der Miniator der Viviansbibel zeigt mehr denn einmal ein originelles Kompositionstalent. Aber dennoch sind die Anregungen, welche er von altchristlichen Bildwerken empfangen hat, den Darstellungen zu deutlich aufgeprägt, als dass wir sie verkennen könnten. Lehrreich ist indes auch die Statue der Roma bei der Darstellung der Abreise des hl. Hieronymus: es hat hier zweifelsohne eine antike Gemme oder Münze als Vorbild gedient. Die Callistinische Bibel hat

offenbar die Darstellung in der Bibel Karls des Kahlen copirt Die erste Reihe der Miniatur der beiden Bibeln ist vollkommen gleich in der Anordnung, ja sogar in der Haltung der einzelnen Figuren bis auf die Details. Auch die beiden unteren Reihen schliessen sich innig an einander an und lassen deutlich die Verwandtschaft der Darstellungen erkennen. Die Darstellungen der Callistinischen Bibel sind übrigens reicher an architektonischem Beiwerk.

Gregor der Grosse.

Ein Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cat. No. 41) bringt ein Bildnis Gregors des Grossen. Die Sage, dass ihm der hl. Geist in Gestalt einer Taube erschienen sei, sich auf sein Haupt niedergelassen und ihm die Gedanken und Worte eingegeben habe, hat diese Darstellung augenscheinlich beeinflusst, wenn sie sich auch nicht in den naheliegenden symbolischen Andeutungen äussert. Gregor, von der Taube des heiligen Geistes erleuchtet, diktirt zweien Diakonen, welche, von ihm durch eine Draperie getrennt, vor einer geöffneten Büchertruhe sitzen, eine seiner Schriften.

Das Sakramentarium von Autun zeigt den hl. Gregor auf einem Titelbilde vor den Worten: Incipit liber Sakramentorum. Der Papst ist sitzend mit dem Buche in der Hand dargestellt. Das Blatt hebt sich von einem kreisförmigen, grünen Hintergrunde ab und wird von einem Purpurrande eingerahmt.

Die Beschreibung, welche Johannes Diakonus im neunten Jahrhundert nach einem von ihm selbst in einer Nische des St. Andreasklosters in Rom gesehenen und angeblich noch bei Gregors Lebzeiten gemalten Bilde von dem Äussern seiner Persönlichkeit entwirft — die hohe Stirne, die Habichtsnase, das hervorragende Kinn — führt uns das ausdrucksvolle, markirte Profil des echten Römers vor, als welchen er sich auch durch die Ausdauer und Zähigkeit seines Willens und durch die übrigen Eigenschaften seiner Herrschernatur im Leben erwies.

Ein altchristlich-römisches Bildnis hat zweifelsohne auch

dem karolingischen Porträt zum Vorbild gedient, in welchem sich ein Abglanz tiefer, ernster Geistesarbeit, gewaltiger Strenge und glücklicher Selbsteinkehr widerspiegelt.

Arnulf, Bischof von Metz.

Das Sakramentarium des Drogo erzählt die Wunderthaten des Stammvaters des karolingischen Herrschergeschlechts. Die Wunder, welche hier dargestellt werden, fallen in die Zeit seiner bischöflichen Regierung, welche sich auf die Jahre 612—627 erstreckt. Oben rechts sehen wir die Heilung einer besessenen Frau, die Austreibung des Teufels, welche der Bischof, mit dem Krummstabe in der Hand, in Gegenwart einzelner Glieder seines Klerus vollzieht. Die Architektur der Kirche erinnert an den Tempel in Jerusalem, wie wir ihn bei der Verkündigung der Geburt Johannis im Drogo-Sakramentarium dargestellt finden. Die Legende erzählt, Arnulf sei in die Basilika gegangen und habe dort ein vom Teufel besessenes junges Mädchen getroffen, zu dessen Heilung er eine Nacht im stillen Gebete in der Kirche verweilte. Der Miniator stellt den Augenblick dar, in welchem aus dem Munde der Geheilten der Teufel entflieht. Das Mädchen, bis zur Brust von einer Barrière eingeschlossen, streckt dankend die beiden Arme dem Bischof entgegen. Die in der Kurve des D sichtbare Quadermauer deutet an, dass die Kranke in der Kirche verblieben war. Eine andere ähnliche Scene ist oben dargestellt: ein halbnacktes Weib wird durch das Gebet des Bischofs vom Teufel befreit. Daneben sehen wir ein drittes Wunder der nämlichen Art. Eine Frau, welche während der Prozession in der Mitte des Volkes zu schreien anfing, wird von zwei Männern mit Gewalt gehalten. Der Bischof betet aus dem von einem Diakon ihm vorgehaltenen Missale, auf welchem seine Linke ruht, die Beschwörungsformel, während er mit der Rechten auf die Besessene deutet, aus deren Mund der böse Geist entflieht. Unten links steht der Bischof vor dem Wasserbecken, in welches er einen aussätzigen, noch nicht getauften Mann getaucht hat. Er legt, sich herabbeugend, segnend seine Hände auf das Haupt

des Mannes, der bis über die Brust in dem Wasser steht. Daneben sehen wir den Geheilten mit freudig erhobenen Armen nackt dem Wasserbecken entsteigen, in welchem sich nur noch sein rechtes Bein befindet. Zahlreiches Volk wohnt als Zeuge diesem Wunder bei: in der Füllung des vertikalen Balkens des D stehen die andächtig Staunenden in Reihen aufgestellt, so dass — mit Ausnahme des ersten, welcher in ganzer Figur erscheint — von den hinteren nur die Köpfe sichtbar sind. Ein anderes Wunder zeigt die nächste Scene. Als der hl. Bischof den König von Austrasien begleitete, lief der Vater eines todtkranken Kindes zu dem Bischof, um ihm sein Leid zu klagen. Wir sehen vor dem Bischof, der den Hirtenstab in der Linken trägt, den betrübten Mann stehen. Daneben liegt das kranke Kind auf seinem Lager; der Bischof beugt sich zu ihm herab, mit der Linken ein Gefäss mit heiligem Öl haltend, während er mit der Rechten die Hände und Füsse des Kindes salbt, welches seine Gesundheit wiedererlangt.

Die Quelle, aus welcher der Miniator den Inhalt dieser Darstellung geschöpft hat, können wir diesmal nicht an älteren Kunstwerken nachweisen. Eine gewisse Vertrautheit mit den Geschichtsquellen hat hier nicht allein für die Auffassung, sondern auch für die Anordnung und Zusammenstellung der Gruppen und Scenen die unmittelbare Belehrung und Anregung gegeben.

Die Heiligkeit des Ahnhern Arnulf blieb lange Zeit der Stolz des Karolingischen Königshauses. Was Wunder also, wenn der Miniator eines Sakramentariums, welches für den blutsverwandten Nachfolger Arnulfs auf dem Bischofsstuhle zu Metz bestimmt war, die Wunderthaten des Heiligen in fast allzu breiter Ausführlichkeit an der Hand der Quellen schilderte? Zudem war im Munde des Volkes die Legende des frommen Bischofs gewiss noch nicht erstorben. Aber dennoch ist eine frühere Verkörperung derselben im Bilde nicht anzunehmen.

Wir besitzen von Arnulf zwei Biographien. Die jüngere reichhaltigere, nach 817 entstanden, kommt hier nicht mehr in Betracht. Die ältere gilt als das Werk eines Zeitgenossen Arnulfs. Die Wunder, mit welchen sich das Sakramentarium des Drogo

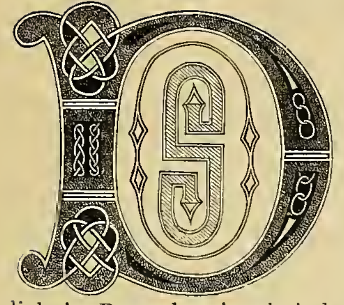
eingehend beschäftigt, sind in dieser Vita S. Arnulfi auctore anonymo coaevo*) ausführlich geschildert. Es lässt sich nachweisen, dass der Miniator dieser Erzählung Schritt für Schritt folgt. Diese Übereinstimmung der Schilderung von Schrift und Bild ist keine zufällige: es liegt hier ein thatsächlicher inniger Anschluss an die Vita vor. Dieser Zusammenhang äussert sich namentlich in dem Umstande, dass ohne die Kenntnis der Vita die richtige Erklärung des Bildes fast unmöglich wäre. Die Zahl der Heiligen, welche Teufel austreiben, Aussätzige heilen und Kranken die Gesundheit wieder geben, ist eine ganz stattliche. Ein äusserer Grund läge also gar nicht vor, an Bischof Arnulf zu denken; denn keine der dargestellten Scenen trägt einen so eigenartigen Charakter, dass sie ausschliesslich nur mit den Thaten Arnulfs zu erklären wäre. Eine einzige Darstellung einer legendarischen Begebenheit aus der Zeit vor seiner bischöflichen Regierung, aus seinen weltlichen Verhältnissen, hätte genügt, um der Möglichkeit dieser allgemeinen Deutung vorzubeugen. Gerade in diesem Umstande liegt aber eine wesentliche Bestätigung der Behauptung, dass der Miniator unmittelbar aus der Vita geschöpft habe. In der Vita ist das irdische Gewand, in welches wir Arnulf gekleidet sehen, äusserst dürftig, dagegen die grösste Sorgfalt auf Ausmalung der in Werken und Wundern sich äussernden Heiligkeit desselben verwendet. Und auch hier empfängt man den nämlichen Eindruck, den die Miniatur hinterlässt: die Werke und Wunder, welche durch Arnulf geschehen, sind nicht als sein ausschliessliches Eigentum zu betrachten; von zahlreichen Heiligen, aus hohem Stamme entsprossen, erzählt man dieselben frommen Thaten.**)

---

*) Mabillon, Tom. II. S. 150. Acta S. S. Jul. IV. S. 435. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands I. S. 488.

**) Bonnell, Die Anfänge des Karolingischen Hauses. 1866, S. 48.

Karl der Grosse.



ie libri Carolini reden wiederholt von den Bildern der Kaiser, die in öffentlichen Gebäuden und auf den Strassen dem Volke entgegentreten. So lib. III., cap. X. u. cap. XXIX.

Von Karl dem Grossen besitzen wir indess kein sicher überliefertes Porträt. Für uns kommt hauptsächlich in Betracht eine bei der Kaiserkrönung Karls geschlagene Bleibulle*), im Cabinet des antiques in Paris aufbewahrt. Die Vorderseite zeigt den schmalen Kopf des Kaisers mit kurzem Schnurrbart; die Gewandung auf der Schulter wird durch eine Spange gehalten. Besonders lehrreich ist diese Bleibulle für uns deshalb, weil an der linken Schulter ein kleines Rundschild erscheint, hinter welchem die Spitze des Speeres hervorragt.

Eine gleichzeitige Porträtdarstellung befand sich auf dem goldenen Bogen über dem Grab des Kaisers im Aachener Münster. In hac (basilica s. Virginis) sepultus est, eadem die, qua defunctus est, arcusque supra tumulum deauratus cum imagine et titulo exstructus. Titulus ille hoc modo descriptus est: Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli Magni atque orthodoxi imperatoris, qui regnum Francorum nobiliter ampliavit et per annos XLVII feliciter rexit. (Einhardi vita Karoli c. 31, SS. II. p. 459, l. 28).

Die Wandgemälde im Kaiserpalast zu Aachen und in der Pfalz zu Ingelheim sind an anderer Stelle in dieser Schrift behandelt.

Es wurde bei diesen Vorstellungen wohl nur insoferne Porträtähnlichkeit angestrebt, als man eine Wiedergabe der Hauptzüge der Gestalt zu erreichen suchte; eingehender wurden wohl nur die äusseren Zeichen der kaiserlichen Würde, Kostüm und Schmuck, behandelt.

*) Vétault, Charlemagne, p. 458.

Wenn wir annehmen, dass die Bildnisse des Kaisers in ähnlicher Weise wiedergegeben wurden, wie jenes von Justinian in den Mosaiken von St. Vitale, so dürften wir wohl der Wahrscheinlichkeit am nächsten kommen*).

Lothar.

Der thronende Kaiser ist auf einem Blatte seines Pariser Evangeliars (Bibl. nat. lat. 266) dargestellt. Auf seinem Haupte trägt er die goldene fränkische Krone mit roten Einfassungen und Punkten im Reif. Das Gesicht ist bartlos, das Haar kurz. Der lange violette Mantel, auf der rechten Schulter mit einer Agraffe befestigt, ist mit Gold gehöht. Eine blaue, ebenfalls mit Gold gehöhte Tunica wird an der rechten Seite und am

*) Paul Clemen hat in seiner ebenso fleissigen als scharfsinnigen Abhandlung: Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen, Aachen 1890, die Frage nach dem gleichzeitigen litterarischen und künstlerischen Porträt des Kaisers so eingehend behandelt, dass ich bezüglich aller Einzelheiten auf diese treffliche Schrift verweise.

Die vielumstrittene Reiterfigur aus dem Musée Carnavalet in Paris ist meines Erachtens eine karolingische Schöpfung. Ob sie Karl den Grossen oder einen seiner Nachfolger darstellt, wird kaum jemals mit Bestimmtheit festzustellen sein. (Vgl. E. aus'm Weerth, Die Reiterstatue Karls des Grossen, Bonn 1885 und Paul Clemen, a. a. O. S. 45). Was die Studie von G. Wolfram, »Die Reiterstatuette Karls des Grossen an der Kathedrale zu Metz« anlangt, welche den Beweis zu erbringen sucht, die besprochene Figur sei kein Werk der karolingischen Kunst, so hat Clemen (S. 230) überzeugend nachgewiesen, dass die Einwendungen Wolframs grösstenteils auf ungenügender Kenntnis des Materials beruhen. So namentlich bezüglich des Reichsapfels, dessen Vorkommen in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts Wolfram unbekannt war. Die Notiz im Metzer Kapitelarchiv, welche lediglich besagt dass 1507 François lorfevre eine facon de Charlemagne gefertigt, kann doch wahrlich nicht ohne weiteres auf diese Reiterstatuette bezogen werden, Jedenfalls ist es sehr gewagt, auszusprechen, die Statue sei von Wolfram als ein Werk des 16. Jahrhunderts »urkundlich nachgewiesen« worden. Ich kann in der Statuette freilich auch nicht Karl den Grossen erblicken, aber es scheint mir doch wahrscheinlich, dass ein Karolinger, vielleicht Karl der Kahle, dargestellt ist. An Karl den Kahlen erinnern am meisten die Gesichtszüge, wie ein Vergleich mit den Darstellungen auf den Dedikationsblättern zur Genüge darthut. Das Kostüm endlich ist ohne Zweifel karolingisch.

linken Arme sichtbar. Die enganliegende zinnoberrote Bein- und Fussbekleidung ist mit feinen, goldenen Schnüren im Kreuz umwunden. Die Hand des gebogenen rechten Armes umfasst den goldenen mit roten Punkten versehenen Stab, während die Finger der Linken in redender Geberde erhoben sind. Dem Faltenwurf des Mantels fehlt die freie stoffgemässe Anordnung. Der halbkreisförmige Thron, auf welchem der Kaiser sitzt, ist mit einem zinnoberroten Polsterkissen bedeckt und mit einer Rückenlehne versehen, welche durch einen grauen, roteingefassten Teppich gebildet wird, der links an der oberen Leiste und an den beiden Säulen befestigt ist. Zu beiden Seiten des Thrones, hinter der Rückenlehne, erscheinen, den Helm auf dem Haupte, die Trabanten des Kaisers. Der rechts Stehende hält mit der Linken das rote Handschild, in der über der Lehne sichtbar werdenden Rechten die Lanze. Links erscheint das Brustbild des Schwertträgers, dessen Linke auf der Rückenlehne des Thrones ruht, während er mit der auf der Lehne liegenden Rechten das Schwert in das Innere des Thrones hält.

Der Psalter im Besitze von Mrs. Ellis und White in London, aus der Abtei St. Hubert in den Ardennen stammend, bringt ein zweites jugendlicheres Bildnis Kaiser Lothars.*) Auf einem kostbaren, reichgeschmückten Faltstuhle, dessen Stäbe auf Greifenklauen ruhen und in Greifenköpfen endigen, sitzt der Kaiser, die Krone auf dem Haupte. Ein mit farbigen Edelsteinen besetzter, rotgesäumter kurzer Mantel, welcher die beiden weit auseinandergestellten Beine nur bis zu den Knieen bedeckt, ist an der rechten Schulter mit einer goldenen Agraffe befestigt. Die Hose ist blau, mit Gold gehöht, die Beinkleidung rot, mit goldenen Schnüren gebunden. Mit der Rechten umfasst er den langen, goldenen Stab, während die Linke das auf dem Knie aufliegende, mit Steinen besetzte Scepter hält. Das Gesicht des Kaisers ist im länglichen Oval, die Nase stark, der Schnurrbart kurz.

Ein Vergleich mit den anderen Lothardarstellungen lässt mit ziemlicher Gewissheit schliessen, dass die allgemeine Form

* Palaeogr. soc. pl. 69.

des mehr viereckigen als ovalen Kopfes, die Bildung des kräftigen Kinnes, der gekrümmten Nase, der lebhaft blickenden Augen und des Haares im Grossen und Ganzen der Natur entsprach.

Ueber die Quelle der Darstellung äussere ich mich im Nachstehenden bei Besprechung der Bildnisse Karls des Kahlen.

Karl der Kahle.

Die Bibel Karls des Kahlen bringt ein grosses Widmungsbild, welches die ganze Seite einnimmt. Der Kaiser, mit langer, starker Nase und schmalem, spitzen Bart auf der Oberlippe, sitzt in einem mit Gold gehöhten Purpurrock und einem gelben Mantel auf dem mit Rundpolster versehenen Throne. Die Rückenlehne desselben wird durch einen roten, mit goldenen Punkten besäten Teppich gebildet. Auf seinem Haupte trägt Karl die fränkische Krone. In seiner Linken hält er den Stab, während er die Rechte ausstreckt. Den Thron umstehen zunächst zwei Prinzen des Hauses mit Beinkleidern, nebst kurzen Socken und dem viereckigen Schultermantel, dann der Schwert- und Schildträger, beide mit Brustharnisch und mit Mantel bekleidet, den Helm auf dem Haupte, der eine mit beiden Händen das Schwert fassend, der andere in der Rechten den Speer tragend, mit der Linken den Schild haltend. An der Spitze von seinen elf Mönchen hat sich der rechts stehende Graf Vivianus Karl genähert, um ihm auf einem weissen, goldgesäumten Tuche durch drei seiner Mönche die mit goldenen Schliessen versehene, rotgebundene Bibel überreichen zu lassen. Die übrigen der unten im Kreise stehenden Mönche, teilweise bärtige Männer, Stolen in den Händen tragend, wenden sich mehr dem Beschauer als dem Kaiser zu. Der mittlere derselben, in Profil, hat seine beiden Hände, in der Rechten die Stola haltend, zu dem Kaiser erhoben.. Ein schmaler weisser Vorhang, mit Gold gerändert und mit Sternen besetzt, ist über dem Haupte des Kaisers in Form eines Bogens befestigt und fällt zu Häupten der beiden Leibwächter in ähnlicher Drapirung herab. In den Feldern zwischen den beiden

unteren Bogen des Vorhanges hängen goldene Schalen herab. Oben, über dem Kaiser, in der Mitte des Bogens ragt aus dem Sternenhimmel die Hand Gottes, welche ihre Strahlen herabsendet, umgeben von zwei herabhängenden goldenen Kelchen. In den Zwickelfeldern des Bildes erscheinen wie auf Wolken zwei weibliche Brustbilder in rotem Gewande mit einem weissen mit Sternen besäten Schleier, welche Palmzweige in der Linken tragen, während sie mit der Rechten Kronen herabreichen. Die Gestalten sind schwerlich als Personifikationen von Frankreich und Aquitanien zu betrachten. Nach der räumlichen Anordnung, wie nach der Bekleidung und den Attributen dürften sie eher überirdische Wesen bedeuten.

In dem Psalterium der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 1152) erscheint ebenfalls Karl der Kahle, auf einem breiten prächtigen Throne mit edelsteingeschmückter Rückenlehne und rotem, goldgemusterten Polsterkissen. Seine mit schwarzen, goldverzierten Schuhen bekleideten Füsse ruhen auf einem erhöhten Fussgestell. Auf seinem fast ergrauten Haupte trägt er die mit Edelsteinen und Perlen besetzte Krone, in der Rechten das Scepter, mit der Linken den purpurnen bekreuzten Reichsapfel haltend. In dem länglichen Gesichte des Kaisers zeigt sich ein kleiner grauer Schnurrbart. Der goldene Mantel, welcher die rechte Seite, an welcher er mit einer Agraffe befestigt ist, freilässt, lässt die mit goldigpunktirten Rosetten gemusterte violette Tunika blicken. Über dem Haupte des Kaisers erscheint in den Wolken die goldene Hand Gottes. Der Kaiser sitzt unter einem von zwei Säulen getragenen Giebelfelde. Zu beiden Seiten hängen Vorhänge herab, die sich um die Säulen schlingen. Über dem Giebelfelde erhebt sich eine Art Attica. In den Zwickeln sind Arabesken, goldenes roteingefasstes Rankenwerk, angebracht.

Das Evangeliarium von St. Emmeran, der Codex aureus in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, bringt wiederum ein Dedikationsblatt. In der Mitte, auf einem goldenen gepolsterten Throne, ist der Kaiser Karl mit der Krone auf dem Haupte dargestellt, die Linke auf seinem Knie ruhend, während er die Rechte in redender Geberde erhoben hat. Er ist mit der kurzen



Karl der Kahle im Codex aureus.

blauen Tunika, dem mit Perlen und Edelsteinen besetzten violetten Mantel, der an der Schulter durch eine Agraffe gehalten wird, und mit roten gebundenen Strumpfhosen, goldenen Schuhen bekleidet. Er thront unter einem gewölbten Baldachin, der von vier phorphyrartigen Säulen getragen wird, deren korinthisirende Capitelle mit Gold bedeckt sind. Die Leisten und Einfassungen des Thronhimmels zeigen ebenfalls goldene Farbe. Hinter seinem Haupte ist ein Vorhang drapirt, über welchem eine Hand aus den dunkelblauen Wolken ragt. Zwischen den Säulen des Thronhimmels steht der Schild- und der Schwertträger des Kaisers in der Tracht der Krieger. Über jeden der

beiden hängt eine goldene Lichtkrone. Neben dem Schwertträger steht eine mit der goldenen Mauerkrone versehene weibliche Gestalt in langem Gewande, welche ein goldenes Füllhorn in den Händen hält, aus welchem Blumen entspriessen. Sie stellt, wie der beigeschriebene Vers andeutet, Francia dar. Die neben dem Schildträger stehende, ebenfalls mit Mauerkrone und Füllhorn ausgestattete weibliche Figur ist als Gotia bezeichnet. Im Vordergrunde, zu den Füssen der vier Gestalten, wachsen blühende Pflanzen aus dem Boden. Über den beiden allegorischen Figuren zu beiden Seiten des Kuppeldaches schweben zwei nimbirte geflügelte Engel mit langem Haar und nackten Füssen, den Stab in der Linken haltend, während die Rechte segnend ausgebreitet ist.

Das Gebetbuch Karls des Kahlen in der Kgl. Schatzkammer zu München stellt den Kaiser dar, wie er auf den Knieen liegend seine Andacht verrichtet. Der obere Teil des Bildes trägt auf purpurnem Grunde eine vierzeilige Inschrift in goldener Capitalis rustica. Der bartlose Kaiser im Halbprofil kniet am Boden mit vorgestreckten Armen und geöffneten Händen. Auf dem mit kurzem grauen Haare bedeckten Haupte trägt er die Krone. Der wallende Mantel, welcher über der Schulter mit einer Agraffe befestigt ist, zeigt violette Farbe. Die grauviolette Tunika des Kaisers ist mit goldig punktirten Rosetten gemustert. Die rote Strumpfhose wird unter den Knieen von goldenen Bändern gehalten; die schwarzen Schuhe sind mit goldenen Perlen besäumt. Das Terrain, auf welchem der Kaiser kniet, gleicht wellenförmigen Erdschollen, die untere Hügelreihe ist violett mit dunklen Schatten, die obere gelblich mit bräunlichen Schatten. Der Hintergrund ist oben, in dem mittleren Streifen, von hellgrüner, in dem unteren Teile von blauer Farbe.*)

Eine auffallende Ähnlichkeit in Auffassung und Darstellung waltet zwischen dem Dedikationsblatt des Emmeraner Codex und jenem in der sog. Bibel von S. Calisto ob.**)

---

*) Cahier, a. a O. S. 211. J. R. Rahn, a a. O. S. 33

**) Es ist übrigens nicht unmöglich, dass dieselbe für Karl den Dicken geschrieben wurde. Waagen, Deutsches Kunstblatt 1850. Schnaase, a. a. O. S. 640.

Karl, das goldene, mit blauen und grünen Steinen besetzte, rotgefütterte Stemma auf dem Haupte tragend, ist mit einem purpurnen, mit Gold gehöhten Mantel bekleidet, welcher mit goldenen Borten und blauen und grünen Steinen eingefasst ist. Der Mantel wird an der rechten Schulter von einer goldenen Agraffe gehalten. Darunter trägt der König eine Tunika von blauer Farbe. Sie ist mit goldenen Mustern und goldener Borte versehen, welch' letztere mit grünen Steinen besetzt ist. Goldene Schnürbänder umgeben die mennigrote Hose; die Schuhe sind golden. In der auf seinem Knie aufliegenden Linken hält der Kaiser die mit Monogramm beschriebene Weltkugel, während er mit derselben Geberde, wie im Emmeraner Codex, die Rechte erhoben hat. Zu seiner Rechten steht der erste Knappe, welcher das Schwert mit beiden Händen hält, hinter ihm der zweite, welcher Schild und Lanze trägt. Sie tragen eine bis zum Knie reichende, mässig weite Tunika, weisse Beinkleider nebst kurzen roten Socken und einen hellen viereckten Schultermantel. Zur Linken des Kaisers erscheinen zwei Frauen; die vordere in reichverziertem Untergewande, welches sich bis zu den Füssen erstreckt, darüber einen Mantel; beide tragen kurzzugespitzte Schuhe. Breite goldene Säume umgeben den Hals und den unteren Rand des Kleides, Goldborten ziehen sich in Streifen von oben nach unten. Beide Frauen tragen ein Tuch über den Kopf geworfen, so zwar, dass es das Gesicht völlig freilässt. Dieses reich gemusterte Tuch trägt die erste der Frauen, in der wir wohl die Kaiserin zu erkennen haben, in ihrem Arme, während sie die Rechte erhoben hat. Hinter ihr steht ihre Begleiterin. Der Thron besteht aus einem würfelförmigen Sitze, auf welchem das Rundpolster liegt. Er ist von einer im Kreise angeordneten schlanken Säulenstellung umgeben, die, unten bis zu der Schulterhöhe des Kaisers bedeckt, im Innern mit Teppichen behangen ist, welche das Kreuzeszeichen tragen. Auf diesen fünf Säulen, welche durch Rundbögen miteinander verbunden sind, ruht ein Baldachin in Gestalt eines Giebelfeldes. Zwischen den Säulen stehen vier nimbirte Gestalten, in welchen die vier Tugenden personifizirt erscheinen. Links und rechts nahen dem Throne zwei Engel,

mit Nimbus und Flügeln versehen, mit ganz ähnlicher Geberde wie im Codex aureus in München.

Was das an erster Stelle beschriebene Widmungsblatt der Viviansbibel anlangt, so ist bezüglich der Köpfe der Mönche und Grossen bemerkenswert, dass sie meist ein abgestumpftes Oval zeigen, ähnlich wie wir die Köpfe auf altchristlichen Mosaiken finden. Dem Miniator lag es offenbar ferne, in diesen Nebengestalten Porträtähnlichkeit anzustreben. Wie in den Heiligenzügen des Malerbuches vom Berge Athos die Figuren nach den allgemeinsten Kennzeichen unterschieden werden, so beschränkt sich auch hier die Unterscheidung der Einzelnen auf einige wenige Merkmale. Hiegegen ist bei der Darstellung des Kaisers jedenfalls der Versuch gemacht worden, einen persönlichen Typus, eine individuelle Charakterisierung, zu schaffen. Man kann nicht sagen, dass dieser Versuch in befriedigender Weise gelungen ist, wenn man etwa an die Münzen der hellenistischen Königszeit, an die Porträts aus El Fayûm denkt, aber das Charakteristische im Typus scheint doch festgehalten. Dass eine Ähnlichkeit mit dem Bildnisse Lothars vorhanden ist, berechtigt noch nicht zu dem Schlusse, dass hier ein Typus für alle Kaiser überhaupt vorliegt; die verschiedentlichen kleinen Abweichungen in der Gesichtsbildung genügen, um die beiden Brüder, die sich ja thatsächlich ähnlich gewesen sein mögen, zu unterscheiden. Wenig Ähnlichkeit weist freilich das Widmungsbild im Psalter der Pariser Nationalbibliothek mit dem eben besprochenen auf; sollte dort der jugendliche Herrscher dargestellt werden, so soll namentlich die graue Haarfarbe hier auf den älteren, gereiften Mann hindeuten. Die übrigen Bildnisse Karls sind wesentlich schwächer. Es wird an dem Kaisertypus festgehalten: denn nicht Karl, sondern der Kaiser wird in diesen späteren Darstellungen mit allem Aufwande von farbiger Pracht gekennzeichnet. Stellung, Bewegung, Gesichtsausdruck, Bildung des Kopfes kehren in gleicher Weise wieder; eine feinere künstlerische Individualisierung wird man vergebens auf diesen Darstellungen von repräsentativem und zeremoniellem Charakter suchen, die nur die glänzende Auszeichnung der kaiserlichen Würde, niemals aber den Beschauer

fesselnde, charakteristische Gesichtszüge wiederzugeben vermögen,

Die Darstellung solcher Fürstenbilder ist nach Auffassung und Anordnung keine Erfindung, kein ausschliessliches Eigentum der karolingischen Malerei. Spätrömische Dedikationsbilder boten wohl den Anlass, Fürstenporträts in den karolingischen Bilderkreis einzuführen. Ein Blick auf das Bildnis des Constantius II. Aug. in dem Kalendarium des Philocalus*) belehrt uns darüber: in der ganzen Haltung und Anordnung spricht sich eine so auffallende Ähnlichkeit mit den karolingischen Fürstenbildern aus, dass wir an einer unmittelbaren Beeinflussung nicht zweifeln können.

Ludwig der Deutsche.

Nicht sicher, aber wahrscheinlich ist, dass auf dem Kreuzesbilde des für Ludwig den Deutschen geschriebenen Psalters (Berlin) der Sohn Ludwigs des Frommen als Stifter selbst dargestellt ist. Die Anfertigung des Psalters für Ludwig den Deutschen, ist wie schon gesagt, gesichert durch die Inschrift: Hludovico Regi Vita Salus Felicitas Perpes. Den Fuss des Kreuzes umfasst ein auf seinen Knieen liegender Mann, in welchem wir vielleicht den Stifter erblicken dürfen. Er ist bartlos dargestellt. Der violette Rock ist mit Borten besetzt, deren Zeichnung auf Edelsteinverzierung schliessen lässt. Er trägt gelbe Strumpfhosen und Stiefeln. Ein Abzeichen seiner fürstlichen Würde ist auf dem Bilde nicht vorhanden.**) Wollte etwa Ludwig, der im Leben allen Prunk verschmähte, gerade in dem auffallenden Vermeiden jeder Andeutung seiner königlichen Würde ein Zeugnis für seine Stiftung geben?

*) Vgl. Strzgowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Berlin 1888.

**) Vergl. die Darstellung in Hrabans künstlichem figuriertem Gedicht »De laudibus s. crucis«. S. 171.

Ein fränkischer Fürst.

Ein Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (N. 41) zeigt auf dem Widmungsbilde einen jungen, unbärtigen nimbirten fränkischen Fürsten. Er steht zwischen zwei ebenfalls mit Nimbus versehenen Geistlichen; die aus dem Kranz von Wolken herabreichende Hand hält über sein Haupt eine Krone. Die Tracht des Fürsten besteht aus einem viereckigen Mantel, der oben an der rechten Schulter mit einer Agraffe befestigt ist, dann einer nicht ganz bis zu den Knieen reichenden Tunika mit ziemlich weiten Ärmeln und anschliessenden Beinkleidern nebst kurzen Stiefeln. Er hat seine Rechte feierlich erhoben. Die beiden Geistlichen mit geschorenem Haupte, in den Armen reichgeschmückte Bücher haltend, sind im prächtigen Ornate dargestellt. Sie tragen ein Messgewand, mit Gold besetzt, welches sich rings um den Rand des Kopfausschnittes und auf der Vorderseite längs der Mitte hin erstreckt. Die Alba mit weiten Ärmeln ist reich besetzt. Die Dalmatika reicht bis zu den Füssen herab, kürzer ist die Tunika. In den Händen tragen die Geistlichen den Manipel; die Stola ist derart um den Hals gelegt, dass beide Enden zur Seite herabhängen. Die Gestalten sind ungewöhnlich schlank, von guten Verhältnissen, die Bewegungen ausdrucksvoll. Sie erinnern in manchen Äufserlichkeiten an die Bischofsgestalten in der Gruft des hl. Cornelius (St. Callisto); im Übrigen hat das Bild den Grundgedanken mit den älteren Zeremonienbildern überein.

Symmachus und Boetius.

In dem Bamberger Boetius-Codex ist die Scene dargestellt, wie Boetius seinem gelehrten Schwiegervater, dem Senator Symmachus, sein Werk: De arithmetica überreicht. Beide sitzen auf einer Bank auf Polsterkissen. Symmachus mit schwarzem Haupt- und Barthaar, langer Nase, grossen Augen ist in der römisch-fränkischen Tracht gekleidet. Er trägt einen blassblauen Schultermantel, der mit breiter rotgeränderter Goldfassung versehen ist. Die rote Tunika reicht bis über die Kniee. Die Beine sind unbekleidet, die Füsse tragen graue Socken, die von einer goldenen

Binde gehalten werden. In der rechten Hand hält er einen silbernen Stab. Eigentümlich ist aber der unter dem Mantel sichtbar werdende Brustharnisch, welcher, wie das gelbliche Rundblech an der Schulter andeutet, als eine mit Metallbuckeln besetzte Jacke zu betrachten ist. Der silberne, helmartige Kopfschmuck ist mit roten Federn geziert. Die Haltuug des Symmachus stimmt fast ganz überein mit jener des Kaisers Lothar im Pariser Evangeliar.

Boetius, mit grauem Haupt und Bart, reicht seinem Schwiegervater das rote Buch. Er ist ähnlich wie dieser gekleidet; der Mantel ist weiss, die Tunika rot, die Socken sind blaugrau mit roten Schnüren. In der Linken hält er einen Stab, den er auf das rechte Knie auflehnt. Er trägt wie Symmachus einen Brustharnisch. Der goldene Helm ist mit rotem Federbusch versehen.

Die Gesichtszüge der Dargestellten sind starr und ausdruckslos. Die beiden Bildnisse sind fast nur durch äusserliche Merkmale, durch Schmuck und Farbe der Haare und des Bartes verschieden. Am mangelhaftesten ist die Zeichuung der Hände, welche bei einer und derselben Figur von verschiedener Grösse ist. Besser ist die Wirkung der Gewänder, die Anlage der Hauptmotive.

Ein Dedikationsbild im eigentlichsten Sinne des Wortes: Boetius überreicht seinem Schwiegervater die Schrift, welche er ihm gewidmet hat. Das Bild macht sofort den Eindruck, als sei es unter der Einwirkung einer älteren Vorlage entstanden. In der Handschrift, auf welche das Bamberger Exemplar zurückgeht, mag schou diese Darstellung angedeutet gewesen sein. Der Hinweis auf das Bildnis Kaiser Lothars, mit dem der sitzende Symmachus die Haltung überein hat, führt zu einer Erwägung der Frage nach dem gemeinsamen Vorbild. Genau so wie Lothar und Symmachus den Stab halten, seheu wir z. B. Jupiter auf der capitolinischen Ara, einem Altar von vier Seiten, das Scepter halten. Diese Art, Stab oder Scepter zu halten, ist überhaupt ein echt antikes Motiv, das uns auf Münzen und Gemmen vielfach begegnet und das sich auch in altchristlicher Zeit, wie auf den konstantinischen Münzen und Sarkophagen erhalten hat. Die Darstellung des Symmachus und Boetius lehnt sich, genau

wie die Fürstenbilder, in den Hauptzügen an spätrömische Dedikationsbilder an. Und es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wir in dem karolingischen Bilde der beiden vornehmen Römer nur die freie Nachbildung einer spätrömischen Darstellung zu erblicken haben.

Alkuin. Raginold.

Die Bamberger Alkuinbibel bringt das Brustbild Alkuins in einem Medaillon. Auf dem goldenen Grunde erhebt sich ein rot gezeichnetes Bildnis. Das Gesicht, ganz von vorne, ist länglich, die Stirne ist niedrig, die Nase lang, das Kinn rund, die Augen sind mit schwarzer Farbe eingezeichnet, das Haupt, an welchem Lagen von Haaren angegeben sind, zeigt die Tonsur. Es wird von einem Nimbus umgeben. Andeutungen über die kirchliche Würde des Dargestellten enthält die flüchtige Zeichnung des Gewandes. Rechts im Medaillon stehen die Worte: ALCVINVS ABBA. Das silbergeränderte Medaillon ist oben und unten mit einer aus stilisiertem Rankenwerk gebildeten Einfassung versehen. Als Vorbild diente unzweifelhaft eine römische Goldmünze*).

In goldener Zeichnung auf blauem Grunde ist ein Medaillon in dem Sakramentar von Autun ausgeführt, auf welchem Raginold, der Abt von St. Martin zu Mauresmünster in Tours, dargestellt ist, auf dessen Befehl das Buch geschrieben wurde. Das Bild ist in einen grossen Purpurkreis eingespannt. Der Abt ertheilt dreizehn in drei Reihen über einander knieenden Gestalten, in welchen eigentlich Mönche zu erkennen sind, den Segen. Die Inschrift lautet indess: Hic benedicat Populum Raganaldus abba. Dass der Segnende sich stehend zu dem Volke wendet ist bereits im Sakramentar Gregors des Grossen ausgesprochen: episcopus convertens ad populum. Die Züge des segnenden Abtes lassen sich nicht deutlich erkennen. Eine

*) Gerade ein Vergleich mit den übrigen nach Art und Technik verwandten Darstellungen der Alkuinbibel lehrt überzeugend, dass bei aller Flüchtigkeit hier Porträtähnlichkeit angestrebt wurde; die Charakterisierung Alkuins ist auch kaum misslungen.

Porträtdarstellung war auch kaum beabsichtigt; in den Vordergrund der Darstellung tritt der feierliche Akt der Segenspendung. Die Voranstellung der Benediktion, in welcher der Abt das Volk segnet, ist schon an und für sich eine Beglaubigung der Stiftung Raginolds.

Ausserhalb des grossen Kreises, in den vier Ecken des eingerahmten Feldes und die christlichen Tugenden in Medaillons dargestellt. Hier sind dieselben eingehend charakterisiert: die Klugheit trägt das Buch mit Kreuzesstab, die Mässigkeit Krug und Füllhorn, die Stärke Speer und Schild, die Gerechtigkeit die Wage.

Wir besitzen in dieser Darstellung ein Huldigungsbild, das aber jedenfalls auf besonderen Wunsch des Abtes diese Gestaltung erlangt hat. Der Zusatz der vier Kardinaltugenden entbehrt hier ebensowenig wie bei dem Dedikationsbilde in der Viviansbibel und in der Bibel von S. Calisto der Beziehung auf die Person des Dargestellten und ist als mehr als eine blosse Füllung der Ecken des Blattes zu betrachten.

Der Lebensbrunnen.

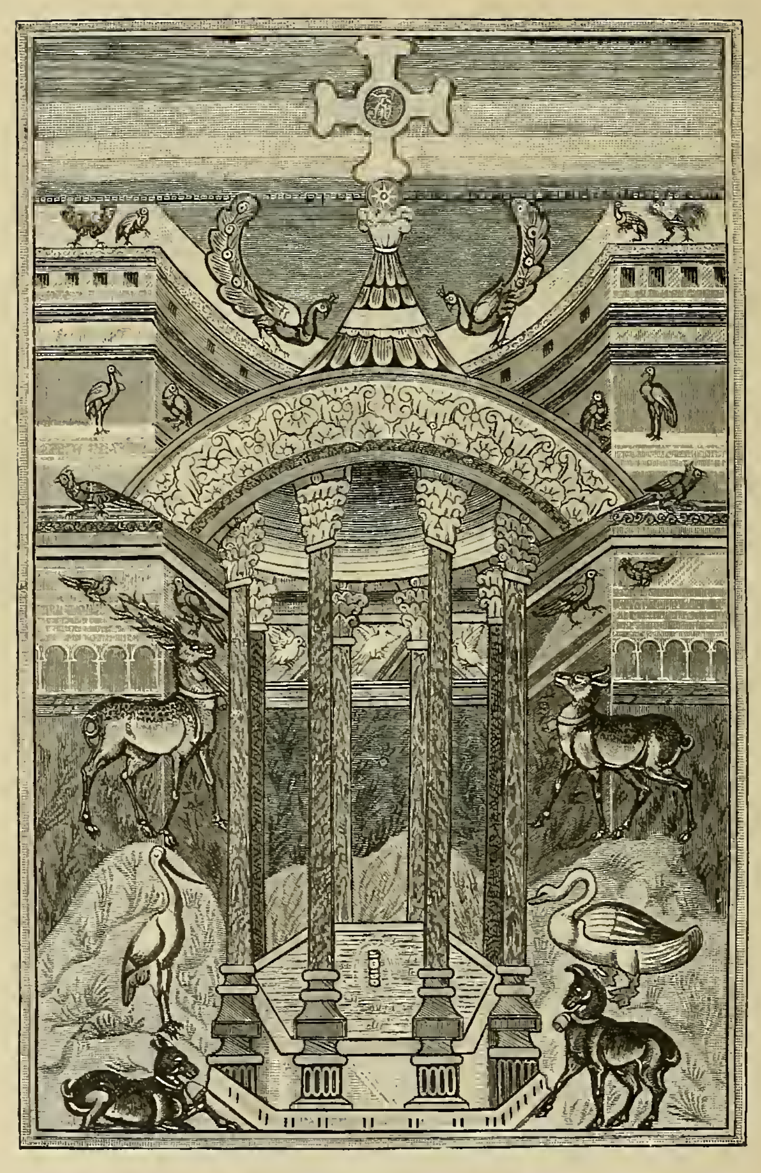


ebensbrunnen wird eine Schöpfung der symbolisirenden Phantasie genannt, welche in den karolingischen Handschriften zum ersten Mal in der nordischen Malerei auftritt. Das Godescalc-Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 1993) bringt diese allegorische Darstellung, den Brunnen des Lebens, unter einem von einem griechischen Kreuz überragten Kuppeldache, welches von acht Säulen mit goldenen korinthisirenden Capitellen und goldenen Basen getragen wird.*) Die Schäfte

*) Bastard, Peint. et ornem. des manusc. Livr. 1 et 16. Bl. 4.

der mittleren Säulen sind rot, die der äusseren dunkelviolett, die der hinteren schwarz. In der Mitte des Inneren hängt oben ein goldenes Gefäss. Zu beiden Seiten des Daches und der Säulen sieht man vierzehn gefiederte Tiere, oben zwei Enten, zwei Fasanen, zwei Hühner, zwei Pfauen und zwei Perlhühner, unten einen Hirsch, einen Kranich, einen Storch und zwei andere Vögel. Mit einer einzigen Ausnahme stehen die sämtlichen Vögel vor einem grünen Strauche, an dessen roter Blüte einzelne fressen. Während zu beiden Seiten des Daches eine symmetrische Gruppirung angestrebt wurde, ist bei dem unteren Teile auf eine gleichmässige Anordnung keine Rücksicht genommen. Der rötliche Grund ist mit schmalen goldenen Streifen nach Art der Quadern eines Gebäudes abgeteilt.

Die Evangelienhandschrift aus St. Médard zu Soissons in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 8850) enthält zwei Darstellungen des mystischen Brunnens des Lebens. Die eine (Bl. 6 v), die ganze Seite einnehmend, zeigt ein sechseckiges Wasserbecken, in dessen Mitte der Strahl emporquillt. Unter diesem Brunnen befindet sich ein gewölbtes Dach, welches von acht Säulen mit korinthischen Capitellen getragen wird. Auf der Spitze des Daches ragt ein Kreuz. Der Brunnen ist in landschaftlicher Umgebung dargestellt; auf strauch- und grasbewachsenen Felspartien sehen wir oben rechts und links zwei Hirsche mit Glöckchen um den Hals, darunter auf der einen Seite den Storch, auf der anderen den Schwan und unten zwei Rehe, das eine liegend, beide Glöckchen tragend. Die Tiere sind weitaus sorgfältiger in der Zeichnung als jene im Godescalc-Evangeliar. Die Hirsche, welche zierlich auf den Felsen stehen, überraschen durch die Naturwahrheit der schlanken Formen. Dieser auf künstlerische Neigungen ruhenden Vorliebe für die Tierwelt steht ein reich entwickelter Sinn für architektonisches Beiwerk zur Seite. Der Hintergrund des Brunnens ist durch ein stattliches Gebäude in halbrunder Nischenform gebildet, an dessen unteren Teil sich rechts und links Blendarkaden hinziehen. Die Nischen des Unterbaues sind mit Vögeln gefüllt. Auf den Gesimsen finden sie sich in grosser Zahl, in streng symmetrischer Anordnung.



Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar.

Die zweite Darstellung des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar findet sich auf Fol. II r. Hier ist er als Krönung einer Leiste in kleineren Dimensionen dargestellt.

Ein Blick auf pompejanische Wandmalereien, namentlich auf die Gartenlandschaften, belehrt uns, wie alt der Brunnen mit den Vögeln ist. Auf dem Brunnen sitzende Pfauen sind in Pompeji keine Seltenheit, wir finden auch den Hirsch und den Kranich, den Storch und andere Vögel, ja selbst kleine Hallen, die dem Lebensbrunnen auffallend gleichen, und um welche sich die Tiere versammeln. Auch die Landschaft in Prima Porta bei Rom zeigt eine reiche Vogelwelt, welche den Rasen, die Stackete, das Blumendickicht belebt.

Die altchristliche Kunst besitzt bereits den nämlichen Tierkreis, dem wir in den karolingischen Handschriften begegnen. Die dem Brunnen nahenden Hirsche, das Sinnbild der gläubigen und heilsbegierigen Seele, die nach dem Wasser der Gerechtigkeit dürstet, den Hahn, das Symbol des Menschenhüters, auf Zweigen sitzende oder an den Beeren naschende Vögel, den Schwan, den Storch, sie alle sehen wir auf den altchristlichen Mosaiken. In den Katakomben finden wir überhaupt die ersten Andeutungen des Lebensbrunnens. Im Mausoleum der Galla Placidia erblickt man einen ovalen Wasserspiegel, von Gräsern eingefasst. Diesem nahen sich zwei Hirsche. In Ravenna findet sich das Motiv noch in den Ornamenten der Cathedra des Maxentius (VI. Jahrh.), in Rom in der Calixtkatakombe (IV. Jahrh.), auf einer Medaille der vatikanischen Bibliothek (VI. Jahrh.) und auf einem Fresco der Taufe Christi in der Pontiankatakombe (VII. Jahrh.).

Ein Vergleich der Darstellungen des Lebensbrunnens im Godescalc-Evangeliar und im Soissons-Evangeliar beweist, dass in der letzteren Handschrift eine weitere Ausgestaltung des Brunnens vorliegt. Im Godescalc-Evangeliar sehen wir in der Mitte eine Art Tempietto. Der Brunnen ist nicht als Springbrunnen dargestellt; nur das Gitter lässt die Wasserfläche klar durchscheinen. Das »Tempietto« ist also bestimmt als Wasserbehälter von dem Miniator aufgefasst worden. Der Hirsch geht auf das Wasser zu. Lediglich die Unbeholfenheit des Miniators

in der Perspektive hat es verschuldet, wenn man im ersten Augenblick den Eindruck empfängt, als frässe der Hirsch an einer Staude, welche vom Boden allerdings bis zu demselben emporwächst. Ein Zweifel, dass im Godescalc-Evangeliar der Lebensbrunnen dargestellt ist, kann kaum bestehen, mag auch die Form zu diesem Baptisterium einer syrischen Vorlage entnommen sein. Nahe verwandt ist ihm der Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar; das Gitter ist hier gefallen, ein Springbrunnen belebt dafür die Wasserfläche, aber das Tempietto des Godescalc-Evangeliars ist geblieben. Neu hinzugekommen ist indess eine sehr reiche, vielgliedrige Architektur, die einer anderen Darstellung desselben Evangeliars, der Kirche, nahesteht. Daraus erklärt sich auch, dass beide Bilder eine gemeinsame Quelle besitzen.

Was den erwähnten Bau anlangt, so möchte ich nämlich auf das Mosaik der Rundkirche St. Georg zu Saloniki (Thessalonike)*) verweisen, in welchem wir die sämtlichen architektonischen Motive des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar nachweisen können. Wie der Lebensbrunnen ist auch die prächtige Architektur dieses Werkes von symmetrisch angeordneten Vögeln belebt. Für den Nachweis des Ursprunges der Darstellung des karolingischen Lebensbrunnens erhalten wir damit einen sicheren Anhaltspunkt.

Die Kirche.



in symbolisches Bild der Kirche enthält das Soissons-Evangeliar. Vier Säulen, die vor die Façade eines reich gegliederten Baues treten, tragen einen Fries, der mit den Evangelistensymbolen in blauen Medaillons geziert ist. Darüber steigt dann ein gleichfalls geradlinig abschliessender Aufsatz empor, auf welchem die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten dargestellt ist. Einzelne

*) Texier and R. Popplewell Pullan, L'architecture byzantine, London 1864. Taf. 30—34.

von ihnen spielen die Laute, andere haben Kelche in den Händen. Darunter ist ein Streifen Wasser angedeutet, in welchem sich nackte Männer bewegen, welche auf die umherschwimmenden Fische Jagd machen. Eine rothe Draperie schliesst sich, oberhalb des mittleren Intercolumniums, durch einen Stierkopf gehalten, um die beiden äusseren Säulen. Die Schäfte der beiden inneren Säulen ahmen Jaspis nach. Die Architektur ist von bläulichem Ton, mit weisser Zeichnung der Gesimse, Fensteröffnungen u. s. w.

Andere karolingische Handschriften, so das Drogo-Sakramentar, (vgl. S. 169) stellen die Kirche als nimbierte weibliche Gestalt mit Siegesfahne dar oder wie die Viviansbibel, als eine Frau, welche Hühnern Futter streut. Ich habe bereits S. 46 über diese Darstellung gesprochen.

Auch die frühen Darstellungen der Kirche zeigen meist eine weibliche Gestalt; so tritt sie uns z. B. in dem 422—432 entstandenen Mosaik von S. Sabina in Rom (Garrucci 110) personifiziert entgegen. Gebhardt und Harnack wollen auch — ich glaube nicht mit Recht — in einer bei einem Evangelisten im Codex Rossanensis stehenden hohen, weiblichen Gestalt eine Personifikation der Kirche erblicken. Jedenfalls war auch schon frühzeitig eine andere Darstellungsweise der Kirche üblich; denn in dem katholischen Baptisterium zu Ravenna 425—430) finden sich Idealansichten dreischiffiger Kirchen im Querdurchschnitt. Vier Säulen, vergoldet oder bunten Marmor imitierend, stehen in der Front. Das Mittelschiff ist durch einen grösseren Abstand der Säulen markiert, vergoldetes Gebälk liegt auf den Kapitälen. Eine zweite Säulenreihe bezeichnet den räumlichen Abschluss des Hintergrundes. Dazwischen sieht man in den fingierten Seitenschiffen kassettierte Flachdecken, während im Mittelschiff der Architrav halbkreisförmig gebogen ist. Die Einrichtung des Innenraumes kommt für uns nicht weiter in Betracht*). Das Bild einer Kirche findet sich auch in den Mosaiken von

---

*) Vergl. Richter, die Mosaiken von Ravenna S. 14.

S. Apollinare in Classe. Unzweifelhaft ist aber, dass die Innenansicht der Kirche zum erstenmale im katholischen Baptisterium erscheint. Das symbolische Interesse ist hier noch vorwaltend. Anders bei jenen Bildern, welche diese Darstellung mit dem grössten Aufwand von Pracht wiederholen, wie z. B. in der Kirche Agios Georgios (jetzt Orfa Sultan Osman Djamissi) in Saloniki*) und in der Basilika von Bethlehem**).

Das karolingische Bild der Kirche beweist aber, dass sich diese Darstellung nicht nur in der byzantinischen Kunst erhielt. Im Chormosaik von S. Ambrogio in Mailand (IX. Jahrh. vergl. S. 56) sind figürliche Scenen von Kirchenarchitektur umschlossen: vielleicht knüpfte der Miniator des Soissons-Evangeliars an eine solche Darstellung der Innenansicht einer Basilika an. Vielleicht liegt sogar eine dunkle Erinnerung an die Hofkirche Karls des Grossen vor, ein litterarischer Bericht über das Aachener Mosaik***). Es würden demnach für den karolingischen Ursprung des letzteren Mosaiks folgende Umstände sprechen. Einmal stimmt die ganze Komposition desselben mit der Miniatur im Codex aureus von St. Emmeran, dessen alkuinischer Ursprung sicher ist, überein und dann zeigt die Darstellung der Kirche im Soissons-Evangeliar die Anbetung der vierundzwanzig Ältesten. Ich wage nicht, die letztere Darstellung mit dem Aachener Mosaik in Verbindung zu bringen; immerhin ist die Thatsache beachtenswert und legt die Vermutung nahe, dass die Darstellung der Ältesten der karolingischen Malerei kein ungeläufiger Gegenstand war.

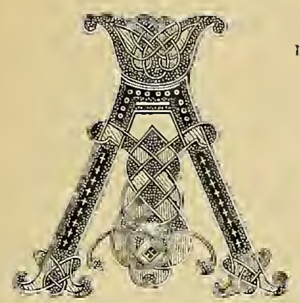
---

*) Texier and Popplewell Palan, a. a. O.

**) De Vogué, les églises de la terre sainte S. 70 ff.

***) Ich verweise absichtlich auf S. 223.

Die Ordines.*)



malarius gibt in seinem Werke De ordine antiphon. bei der Schilderung der Weihe der niederen Kleriker eine Anzeige des Gerätes, welches sie als Zeichen des Amtes und zu dessen Ausübung empfangen: die Ostiarii die Schlüssel der Kirche, die Acoluthi die Leuchter, die Subdiaconen den Krug, um den Wein für das Abendmahl zu administrieren, auch das Waschbecken nebst



Aus dem Sakramentarium von Autun.

dem Handtuch, die Diakonen endlich die Patene und den Kelch. Auch Walafrid Strabo zieht die Ordines in seinem Werke über kirchliche Sachen in Betracht.

Das Sakramentarium von Autun bringt in einer Miniatur in zwei Abteilungen die Darstellung der Ordines. Oben sitzt der

*) Vgl. A. Harnack, Die Quellen der sog. apostolischen Kirchenordnung, Leipzig 1886.

Priester, das Buch mit der linken Hand umfassend, auf einem Sessel. Links auf einem niedrigen, mit Polster belegten Stuhle sehen wir einen Diakonen, der seine beiden Hände ausstreckt. Rechts steht ein anderer Diakon, mit dem Messbuch in der Linken. In der unteren Abteilung steht auf einem Schemel der Subdiakon, Kelch und Krug haltend. Er ist umgeben von dem Lektor, welcher auf einem Tuche das Buch hält, von dem Exor-



Goldglas.

cisten, dann von dem die Schlüssel tragenden Ostiarius und dem Leuchter haltenden Acoluthus.

Die Ordines finden sich — freilich in begrenzterem Sinne — bereits auf Goldgläsern dargestellt (Garrucci 192, 4, 7). Allein es lässt sich nicht verkennen, dass ein Zusammenhang hier obwaltet. Die Anordnung ist teilweise dieselbe im Goldglase wie in der Miniatur: der nimbirte Diakon (Jesus) steht erhöht mit ausgestreckten Händen; weiter unten zur rechten und linken Seite die beiden Lektoren. Der eine derselben hält eine Rolle. Die frühesten Ordines-Darstellungen haben wir jedenfalls in diesen Goldgläsern zu erblicken.

Die Weihe des Wassers und des Öls.

Das Sakramentarium des Drogo gibt in dem Buchstaben V eine Darstellung der Weihe des Wassers, einer Benediktion, welche sich nicht auf die Schrift, wohl aber auf die von den Aposteln herrührende Überlieferung gründet. In einer in fünf Stufen ansteigenden Halle, welche die Taufkapelle andeuten soll, steht ein Priester, bekleidet mit Chorrock und Stola, vor einem Wasserbecken, hinter welchem der das Missale haltende Diakon Aufstellung genommen hat. Neben diesem steht ein anderer Diakon, welcher einen Zweig hält, mittels dessen die in den Tempel Eintretenden mit der Aqua lustralis besprengt werden. *) Der Priester ist gerade darüber, den Segen über das Wasser zu beten. In einer zweiten Kapelle, deren Bauart der ersten ähnlich ist, sind mehrere Personen damit beschäftigt, geweihtes Wasser zu schöpfen. Es soll das zweifelsohne ein Hinweis auf die Thatsache sein, dass man sich des geweihten Wassers auch zu anderen als kirchlichen Segnungen bediente — man besprengte damit Kranke, Früchte, Wohnungen u. s. w. **)

Ein anderes V des Sakramentarium des Drogo zeigt die Weihe des Öles. In einer mit Vorhängen versehenen Kapelle steht der Bischof, ohne Inful, an dem Altartische, zu seiner rechten Seite ein Diakon mit dem Gefässe für den hl. Chrysam, während ein Subdiakon das aufgeschlagene Messbuch hält, aus welchem der Bischof eine Präfation betet. Die beiden anderen Diakonen, welche mit rückwärts gewendeten Köpfen unter der Thüre stehen, erwarten wohl das Wasser, mit welchem der Bischof nach diesem Weiheakte seine Hände reinigt.

Die Quelle dieser Darstellungen ist kaum in der Kunst der früheren Jahrhunderte nachweisbar, obwohl die Spuren der Weihung des Taufwassers und des Öles sich bis in die ältesten christlichen Zeiten verfolgen lassen. ***)

---

*) Novus Christianorum populus baptismi sacramento renatus digne aqua benedicta adspergitur. Walafrid Strabo.

**) Const. App. 8, 29, 16. Ordo Rom. I. Epiphan. haer. 30. Hieron. vit. Hilar. Theodor. h. e. 5, 21 etc.

***) Basil. de spirit. s. c. 27 p. 187.

Bei der Gleichartigkeit der benedictio fontis im Missale und der benedictio chrismatis des Pontificale, welche so ziemlich die gleichen Handlungen bedingt, machte sich deshalb in der bildlichen Darstellung dieser Weihen die Notwendigkeit geltend, die beiden Vorgänge scharf zu trennen, um sie nicht ebenfalls gleichartig erscheinen zu lassen.

Der orientalische Ursprung des im römischen Missale enthaltenen Weiheformulars ist längst nachgewiesen. Aber auch die ältesten Sakramentarien in der occidentalischen Kirche enthalten bereits Weiheformulare. Verrät sich nun der orientalische Ursprung im römischen Missale durch grelle Ausdrucksweise, so ist das — was die Auffassungsweise anlangt — auf die Darstellung im Drogo-Sakramentar ohne Einfluss, ohne auch die leiseste Einwirkung geblieben. Dem Miniator wäre, wenn er sich an jenes Weiheformular angelehnt hätte, Anlass gegeben gewesen, die vis profligatrix dämonum drastisch zur Anwendung zu bringen — eine Gelegenheit, der er ja sonst nicht aus dem Wege ging.*)

Aber er gibt bloss eine Darstellung des Ceremoniels der Feier, eine Scene aus dem christlichen Kultus, ohne symbolische Anspielung und ohne die Bedeutung der Weihe des Wassers und des Öles zu berühren, ohne den Inhalt der Gebete auf die Darstellung wirken zu lassen. Wir müssen in diesen Darstellungen die Selbständigkeit des Miniators unbedingt anerkennen; einzig hier können wir ihn und seine Schaffenskraft kennen lernen. Es ist zwar keine monotone Trockenheit, mit der er das Ceremoniel der Weihen schildert, aber er unterlässt es auch, fromme Betrachtungen oder gar eine aus diesen entspringende leidenschaftliche Regung beizumengen. In dem kleinen Kreis, in welchem sich sein Geist bewegt, hat seine Arbeit gewiss ganzen und vollen Erfolg. Können wir niemals wahrnehmen, dass er das Vorbild, welches er sich sonst zu wählen pflegt, verzerrt, so sehen wir auch in diesen frei erfundenen Darstellungen, dass er die Form geschickt und sicher zu beherrschen weiss.

---

*) Vergl. S. 238.

Das Sakramentarium Drogos wird heute noch von dem ursprünglichen Deckelschmucke umschlossen.*) Die Vorderseite des Deckels schildert in neun Feldern die Vollbringung des Messopfers vom Introitus bis zur Austeilung der Kommunion. Die Rückseite des Deckels bringt Darstellungen liturgischer Handlungen, denen die Taufe Christi, die Aussendung der Jünger und die Himmelfahrt Christi beigesellt sind. Für unsere Untersuchung ist am wertvollsten, dass die Elfenbeindecke eine genaue Kopie der Darstellung der Weihe des Öls zeigt. Es geht aus diesem Umstande hervor. dass die Elfenbeinschnitzereien von demselben Künstler entworfen wurden, der die Miniaturen der Handschrift ausführte.

Auffallend bleibt freilich immerhin, dass die Darstellungen der Taufe in der Handschrift und auf der Einbanddecke verschieden sind (Vergl. S. 53 und S. 160). Diese Verschiedenheit findet aber ohne Zweifel in dem Umstande ihre Erklärung, dafs für die Taufe Christi dem Miniator verschiedene Vorbilder zu Gebote standen, während bei der Weihe der Künstler keine überlieferte bildliche Darstellungsform vorfand, sodass seine persönliche Erfindungsgabe in Anspruch genommen wurde.

Eine Elfenbeintafel mit einer in grösserem Massstabe ausgeführten Darstellung bewahrt die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. Wir sehen auf derselben den die Hände zum Segen erhebenden Priester. Nach dem kirchlichen Gebrauch der Zeit steht er hinter dem mit einem Tuche bedeckten und an der Vorderseite reich verzierten Altare. Auf demselben befindet sich der Henkelkelch, die Patene mit den Hostien und zwei Leuchter, ein geschlossenes und ein offenes Buch. Über dem messelesenden Priester stehen fünf Acolythen unter dem säulengetragenen Ciborium, im Halbkreise geordnet, ebenso füllen fünf singende Brüder unten den Raum der Elfenbeinplatte aus. Im Kabinet Spitzer in Paris befand sich ein Elfenbeinrelief, welches eine verwandte Darstellung aufweist. Ein Bischof in ganzer Figur hält in der einen Hand ein aufgeschlagenes Buch, während er mit der anderen Hand den Segen erteilt. Auch hier sind die

*) Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen III. Bd. 2. Abt.

übrigen Glieder des Klerus zu fünf im Halbkreise über und unter dem Bischof angeordnet.

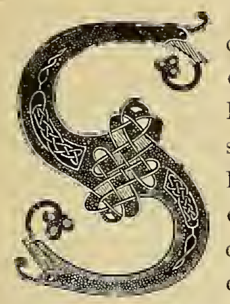
Diese Reliefs müssen da genannt werden, wo die karolingischen Darstellungen der kirchlichen Amtshandlungen Erwähnung finden. Sind sie doch, wie gerade die Miniaturen des Drogo-Sakramentars beweisen, wesentliche Bestandteile des karolingischen Bilderkreises. Der äussere und der innere Schmuck der Sakramentarien ist, wie dieses Beispiel zeigt, innig verwandt.

Im Sakramentarium von Autun hat der Künstler einen portarius mit zwei grossen Schlüsseln in das Rund eines Buchstabens gezeichnet, in einer Pariser Handschrift (Delisle No. XXVII — XXIX) aus der älteren karolingischen Periode wird das T des Kanon von einem kleinen Gemälde des messelesenden Priesters begleitet. Dieser steht, die Hände zum Gebet ausbreitend, vor einem Altar, auf dessen Platte der Kelch und die Hostie gezeichnet sind.

Diese Darstellungen zeugen von der Vorliebe der karolingischen Maler für solche Darstellungen, welche liturgische Handlungen illustrieren. Unverkennbar ist in jedem einzelnen Falle Selbstständiges geschaffen worden. Auf die Anordnung mancher dieser Darstellungen mögen jene frühen sinnbildlichen Andeutungen der Eucharistie von Einfluss gewesen sein, in welchen der vorbildliche Opfercharakter einer priesterlichen Handlung ausgedrückt ist.

Gerade das IX. Jahrhundert, in welchem Amalarius die kirchlichen Gewänder eingehend behandelt und Walafrid Strabo »die kirchlichen Sachen« überhaupt in den Kreis der Erörterung zieht, in welchem Hrabanus Maurus Fragen über Kirchendienst und kirchliche Gebräuche zusammenfassend beantwortet, führt eine grössere Anzahl Darstellungen liturgischen Inhaltes in den Bilderkreis ein. Ich erinnere nur noch an das Relief vom Altar des hl. Ambrosius in Mailand, das heute geradezu als Quelle für die Kenntnis der damaligen Liturgie gilt. Jene ungemein rege litterarische Thätigkeit hat zweifelsohne zu der künstlerischen Gestaltung gottesdienstlicher Handlungen die unmittelbare Veranlassung gegeben.

Sophia sancta.



ophia sancta wird in der karolingischen Kunst eine allegorische weibliche Gestalt genannt. Die Bamberger Alkuinbibel enthält eine Darstellung der »Sophia sca«. Sie erscheint, zu Beginn des Ecclesiasticus, wie ein Initial, von einem Reifen umschlossen. Auf einem Stuhle, der mit einer Rückenlehne versehen ist, thront die in Goldfarbe ausgeführte weibliche Gestalt. Ein Tuch schlingt sich um den Kopf, so dass nur das Gesicht frei ist. Ein Nimbus umgibt das Haupt. Auf dem Schosse hält sie mit beiden Händen ein geöffnetes Buch, auf dessen beiden Seiten die Anfangsworte des Ecclesiasticus stehen: Omnis sapientia u. s. w. Der Zeigefinger der Rechten ist lehrend erhoben, während die Linke einen langen Wedel hält. Stuhl, Gesicht, Hände, Fuss, Nimbus und Wedel sind silbern, das Gewand golden.

Auch in der sog. Alkuinbibel in London erscheint in dem D des Ecclesiasticus eine weibliche Figur mit einem Buche in der rechten und einem Stabe in der linken Hand, ohne Zweifel die Sophia sancta.

Zwei verwandte allegorische Darstellungen kennt die karolingische Kunst: die weibliche Gestalt auf Kreuzesdarstellungen, welche als Ecclesia zu deuten ist, und die göttliche Σοφία. In die Darstellung der Letzteren mag sich oft der Gedanke an die Gottesgebärerin gemischt haben; aber jene erwähnte karolingische Darstellung trägt ausdrücklich die Bezeichnung Sophia sancta. Schwerlich ist sie als karolingische Erfindung anzunehmen. Garrucci und F. X. Kraus wollen die Personifikation der schützenden und rettenden Weisheit schon in der Wiener Genesis erkennen, und zwar in jener hochgewachsenen Frau, welche das sündige Paar begleitet, als es das Paradies verlässt. Wie schon früher erwähnt, wird die hohe weibliche Gestalt auf dem Titelblatte zum Evangelium des Markus im Codex Rossanensis bald als Kirche, bald als Weisheit gedeutet. Die letztere Erklärung dürfte deshalb

die richtigere sein, weil die Σοφία in anderen Handschriften als Eingeberin der hl. Schriften dargestellt und bezeichnet ist. So in einem Pariser Psalter des X. Jahrhunderts, der ohne Zweifel die Kopie einer hellenistischen Handschrift ist.*) Die Miniatur zeigt David, zu dessen beiden Seiten zwei weibliche Gestalten stehen, welche die Überschriften tragen: ΣΟΦΙΑ und ΠΡΟΦΗΤΙΑ.

Derselbe Gedanke ist auch im christlichen Altertum bei Gregorius Thaumat. zum Ausdruck gelangt, der zu Beginn seiner Ἔκθεσις πίστεως erzählt, wie er bei Betrachtung des Geheimnisses der hl. Dreifaltigkeit auf Geheiss einer lichtumflossenen weiblichen Gestalt über das Mysterium unterrichtet worden sei.

Wie die göttliche Weisheit in einem Falle als Kirche gedeutet wurde, so lag bei der Fremdartigkeit ihrer bildlichen Darstellung in einer Kirche in einem anderen Falle die Versuchung nahe, sie als Maria zu deuten, ähnlich, wie der eben erwähnte Text des Gregorius Thaumat. auch auf die Mutter Gottes bezogen wurde.

Der bekannte Codex von St. Gallen (Nr. 397) enthält folgende Verse:

O generosa parens, cunctis gratissima doctis
O decus imperii, rectrix dignissima mundi
Sole splendidior, fulvo preciosor auro
Quam praeclara nites toto sapientia mundo.
Aspice quam pulchro decorata est ordine mater
Natarum clare dives sapientia fulgens.
Continet hic paries veterum monimenta sophorum
Claro qui totum docuerunt dogmate mundum.

Es gibt für diese vielbesprochene Inschrift drei Deutungen. Die eine**) erklärt die Worte »generosa parens« und »sophi« für fremdartige, antikisierende Phrasen, die Maria und die Propheten bezeichnen sollen. Die andere***) hält die »sophi« für die sieben Weisen, die dritte und älteste endlich glaubt, dass die »göttliche Weisheit« gemeint ist.

---

*) Didron, Iconographie de Dieu, S. 419, Labarte, vol. II.

**) Vgl. S. 151.

***) Neuwirth, a. a. O. 106, siehe S. 21.

Für die erste Deutung spricht vor allem der Umstand, dass wir uns die Sophia und die freien Künste nicht gut als Gegenstände für die Ausmalung einer Kirche denken können. Nehmen wir an, dass sich die Verse auf die Othmarkapelle beziehen, dann müssen wir wohl daran festhalten, dass Maria und die Propheten dargestellt waren; denn die Verse lassen sich unschwer auf Maria deuten. Anders indess verhält sich die Sache, wenn wir an den künstlerischen Schmuck des Palatiums denken, welcher auf Befehl Grimalds von Reichenauer Malern ausgeführt wurde.*) Zu der Bestimmung dieses Bauwerks passt dann die Erklärung ganz treffend, dass die göttliche Weisheit dargestellt gewesen sei. War aber die göttliche Weisheit im Bilde vorgeführt, die in anderen Beschreibungen als die Anführerin der Reigens der schönen Künste erscheint, dann dürfen wir ohne Bedenken auch den naheliegenden Schluss ziehen, dass nicht die sieben Weisen, sondern unter der Führung der mater natarum, der »göttlichen Weisheit«, ihre Töchter als Vertreter der sieben freien Künste dargestellt waren.

Die freien Künste.

Die libri Carolini sprechen Lib. II cap. 30 über die sieben freien Künste: In diesem Schatze findet jeder, was er gläubig sucht. Also möge der Liebhaber der Weltweisheit zu dem Schrank des göttlichen Gesetzes treten . . . und sich freuen, wenn er die Tiefen der freien Künste, die er weiss, wieder erkannt, die er nicht kennt, gefunden hat. Da werde er finden den Schmuck der Beredsamkeit, die Etymologie der Wörter, mannichfaltige Redefiguren, tropische Verwicklungen, auch rhythmische Bewegung, kurz mehr als die Schulen der Grammatik bieten. Ebenso Gegenstände der Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astromonie. Aber, werde man vielleicht sagen: weder die Namen der Wissenschaften, noch die Theile jeder einzelnen, noch die Glieder jedes Theiles kommen in der hl. Schrift vor. Darauf ist die treffende Antwort: »Alles kann

*) Dümmler, a. a. O. S. 213.

auf der weiten Wiese der heiligen Schrift teilweise gefunden werden, was die Kunstschriftsteller (artigraphi) in den Beeten ihrer Gärten gesetzt haben. Es wird gefunden in der Kraft des Sinnes, nicht im Ausdruck der Wörter; in den Tiefen der Wurzeln, nicht im Fallen der Blätter. So werden in der heiligen Schrift die freien Künste von den Studierenden wahrgenommen, wie der Wein in den Weinstöcken, das Getreide in dem Samen, die Trauben in den Wurzeln, die Frucht in den Ästen und die Grösse der Bäume in den Keimen geistig geschaut werden.«

Alkuin führt die freien Künste als die sieben Stufen zur Theologie auf, Hrabanus behandelt sie in »de clericorum institutione« III c. 18 und in »de universo« im Anschluss an Cassiodorus und Isidorus.

Zuerst hatte Varro das System der weltlichen Wissenschaften zusammengestellt in seinen libri IX disciplinarum, dann sind die sieben ersten, welche in späterer Zeit gewöhnlich zu einer Encyklopädie verbunden wurden, von Martianus Capella im 5. Jahrhundert vorgeführt worden, ein Werk, welches für diesen Gegenstand geradezu das Handbuch des Mittelalters war: daran schloss sich Cassiodorus mit seinem Buch De artibus ac disciplinis liberalium litterarum.

Die sieben freien Künste, einzeln oder unter dem Bilde eines verzweigten Baumes, wurden, wie wir aus den gleichzeitigen Gedichten entnehmen können, in der karolingischen Malerei häufig dargestellt.*) Hier kommen in Betracht die Verse des Hibernicus exul, die sich als Inschriften eines Gebäudes kennzeichnen. Dümmler hat sie vermutungsweise jener Pfalz zugeschrieben, die Abt Fardulf von St. Dénis († 806) seinem Gönner Kaiser Karl erbaute. Wie in St. Dénis war auch höchst wahrscheinlich das auf Befehl Grimalds von Reichenauer Malern ausgeschmückte Palatium mit den Darstellungen der sieben freien Künste versehen. Ein solcher encyklopädischer Bilderkreis hat aber durch Theodulf eine eingehende Schilderung erfahren.**)

*) Vergl. Poet. Lat. aev. Carol. I. 408 Nr. 1.

**) Siehe S. 59.

Es war ein runder Tisch, der jene Darstellung trug; die Anordnung eine sehr merkwürdige. Die freien Künste sind gleichsam als Äste eines Baumes mit Blättern und Früchten gedacht, dessen Wurzel die Grammatik bildet. Über ihr teilt sich der Stamm des Baumes in zwei Äste. Auf dem rechten befinden sich Rhetorik und Dialektik, die untere sitzend als Richterin des Forums, die andere, lesend, mit einer Schlange. Die Dialektik ist hier wohl mit Logica bezeichnet. Ihr ist die Ethik, auf dem zweiten Aste sitzend, entgegengestellt; sie erscheint als Anführerin der nun folgenden vier Kardinaltugenden. Auf den beiden nächsthöheren Ästen stehen einerseits die Musik mit der Lyra und der antiken Syrinx, andererseits die Geometrie mit Messruthe und einer Erdscheibe. Auf dem höchsten Wipfel des Baumes endlich thront die Astronomie, welche, mit beiden Händen den Himmelskreis, der die sieben Planeten und den Zodiakus enthält, auf dem Kopfe tragend, die Komposition abschliesst. Die Quelle dieser Darstellung ist in den Encyklopädien des Martianus Capella und Isidor von Sevilla zu suchen.

Der Bamberger Boetius-Codex zeigt die Musica, Arithmetica, Geometria und Astrologia durch vier Frauengestalten, zu zweien links und rechts gruppiert, allegorisch dargestellt. Die Musica trägt ein rotes Untergewand, welches sich bis zu den Füssen erstreckt und einen weissen mittels einer goldenen Spange an der Brust befestigten Mantel, der auch das Haupt bedeckt, auf welchem sich eine Krone befindet. Sie spielt auf einem länglichen Instrumente, welches die Form eines dreifach besaiteten Organistrum hat. Die Arithmetica trägt ein blassblaues Untergewand und einen grau violetten mit goldner Rosette gehaltenen Mantel, die hohe mit Silberrand gefasste goldene Krone auf dem Haupte. In der Rechten hält sie eine Rolle, an welcher zahlreiche Kugeln herabhängen, die Finger der Linken sind in rechnender Bewegung.

Die Geometrie trägt ein rotes Untergewand und einen weissen Mantel. Vor ihr steht eine marmorierte Säule, welche als Pult für eine Tafel mit geometrischen Zeichen dient. Die Rechte trägt den Stab, welchen sie über die Tafel hält. An

ihrer Seite steht die Astrologie in blassblauem Mantel, der fast das ganze grauviolette Unterkleid verdeckt. Sie trägt zwei Fackeln, eine silberne und eine goldene, aus welchen rote und graue Flammen schlagen. Zu ihren Häupten erscheinen der Mond, die Sonne und Sterne, aber nicht personifiziert.

Die Technik besteht in einer pastosen Malerei mit Deckfarben, die nirgends den natürlichen Ton des Pergaments durchscheinen lässt. Die nackten Teile, Gesicht und Hände, sind rot bemalt, darauf sind reichlich weisse Lichter gesetzt. Die Gewänder sind mit Schatten in meist dunklen Nuancen versehen. Die Bewegungen zeigen sich durchaus den Situationen angepasst. Auf dem Boden — im Vordergrunde — breitet sich eine rankenförmige Vegetation aus: neben dem Grase erscheinen rote und grauviolette Blüten an roten Stengeln.

Die vier Tugenden.

In der ausführlichen Beschreibung eines encyklopädischen Bilderkreises, welche Theodulf gibt,*) erscheinen, angeführt von der Ethik, auch die vier Kardinaltugenden: Prudentia mit einem Buche, Vis (gewöhnlich Fortitudo) mit Helm, Schild und Schwert, Justitia mit Schwert und Palme, Wage und Krone in den Händen, Moderatio (gewöhnlieh Temperantia) mit Zügel und Geissel. Von Hrabanus Maurus stammen vier Distichen, Tituli, welche die Kardinaltugenden zum Gegenstande haben.**)

In der Bibel Karls des Kahlen finden sich in den Zwickeln der Darstellung Davids vier weibliche Gestalten in Halbfigur. Die oberen, mit den Beischriften Prudentia und Justitia sind bekleidet, während die unteren, nach den Beischriften Fortitudo und Temperantia, nur mit leichtem Schleier versehen sind. Diesen Gestalten begegnen wir im Autun-Sakramentarium wieder, wo sie indes deutlicher gekennzeichnet sind. Links oben sehen wir Prudentia, den Kreuzstab in der Rechten, das offene Buch in der Linken haltend. Rechts steht Fortitudo, in der einen Hand

*) M. G. P. Lat. I, 544, carm. 46.
**) Hrabani carm. LIV. und M. G. P. Lat. II.

einen Speer, in der andern den Schild tragend. Unten hält Temperantia einen grossen, ebenso weitbauchigen als langhalsigen Krug in der Rechten, während sie mit der Linken ein Füllhorn emporhebt. Justitia trägt eine grosse Wage in der Hand. Die sämtlichen Gestalten, mit langem, bis auf die Füsse reichenden Gewande bekleidet, sind mit Nimbus versehen. Auch in der Bibel von S. Calixtus erscheinen in dem Widmungsbilde über dem Haupte des Kaisers die weiblichen Personifikationen der vier christlichen Tugenden, die Fortitudo mit Schild und Lanze, die Prudentia mit dem Buch, die Justitia mit der Wage, die Temperantia mit ausgebreiteten Händen ohne Symbol.

In diesen Darstellungen bricht sich der Einfluss antiker Anschauungen Bahn.

Sie reihen sich den Personifikationen der freien Künste an die Seite, und auch hier dürfte die Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, dass antike Handschriften ähnliche Darstellungen enthielten.

Übrigens sind auch hier zwei Darstellungen zu unterscheiden: die eine, welche die Tugenden als Brustbilder und die andere, welche sie als Jungfrauen, in ganzer Gestalt, zeigt. Die Brustbilder erinnern in der Auffassung und in der Art der künstlerischen Verwendung an eine bestimmte Gattung von Erscheinungen auf Denkmälern der römischen Antike, wie z. B. an die halbe Gestalt des römischen Caelus mit dem das Haupt umhüllenden Schleier auf der bekannten in Aquileja gefundenen, jetzt in Wien befindlichen Schale.

Die Cardinaltugenden finden wir als Beigaben der Widmungsbilder; sie erscheinen hier nicht ohne tiefere Beziehung zu den Dargestellten. Es ist dasselbe, wenn ein Fürst eine Handschrift überreicht erhält, in welcher das Widmungsbild, also sein Bildniss, von den Cardinaltugenden umgeben ist oder wenn z. B. Abbon de Fleury die Moral (Ethica) und Liebe, gefolgt von vier Cardinaltugenden, auf zwei an Papst Gregor V. übersendete Vasen gravieren liess. Hier wie dort zeigt ihre Verwendung an, dass im Geiste des Mittelalters die Cardinaltugenden thatsächlich als Epitheta ornantia galten. Übrigens waren sie auch

sonst beliebte Gegenstände der symbolischen oder allegorischen Beschreibung, Darstellung und moralischen Betrachtung.

Sol und Luna und der Tierkreis.

Im römischen Pantheon stellten sich dem Auge vierzehn Säulen dar, welche die sieben Nischen mit Götterbildern umfassten. Das Ganze war eine Rotunde, das Himmelsgewölbe imitierend, das die Sonne und die zwei Hauptjahreszeiten Sommer



Aus der Bibel Karls des Kahlen.

und Winter mit den zwölf Figuren des Sternenkreises ringsumher zeigt. Nicht nur Rom und Griechenland, sondern auch die übrigen antiken Völker hatten ihr Pantheon, oder wenigstens die Vorstellung davon, die ihnen der Blick nach oben eingab. Für die Germanen dürfte in dieser Hinsicht der alte Prachttempel zu Upsala Zeugnis geben, in welchem sich ein Götterbild befand,

den Odin darstellend, das Haupt mit zwölf Sternen (Zodiacus) umkrönt, und zur Seite von zwei Götterfiguren (Jahreszeiten, Sommer und Winter) umgeben.

Prudentius berührt die antiken Bilder der Sonnengöttin und der Mondgöttin an jener Stelle, wo er gegen den heidnischen Aberglauben eifert; er spricht von dem Sonnengott, den sie erdichtet hätten auf einem Wagen mit vier Rossen fahrend, mit der Peitsche in der Rechten, das Haupt mit Strahlen umgeben, von der Mondgöttin, welche zwei Rinder lenkend gedacht werde.

Die Väter der mittelalterlichen Bildung, Isidorus von Sevilla*) und Beda**), wissen zwei Erklärungen des Tierkreises zu verschmelzen; nämlich die mythologische, wie sie durch Eratosthenes und Hyginus übermittelt wurde und die natürliche, welche von dem Sonnenlauf sowie von Temperatur- und Ackerbauverhältnissen die Zeichen ableitet. Vom neunten Jahrhundert an wird der Tierkreis häufig in Malereien und Skulpturen dargestellt, sowohl lediglich als astronomisches oder Kalenderbild, als auch im Zusammenhange christlicher Gedanken, obwohl gerade in den karolingischen Büchern diese Personifikationen als falsch und unbiblisch angefochten werden. »Sind nicht die Maler mit der heiligen Schrift durchaus im Widerspruch, wenn sie Sonne und Mond und den anderen Himmelszierden menschliche Gestalt und einen Strahlenkranz ums Haupt geben?«***)

In dem in grossen Dimensionen gebildeten Buchstaben D der Bibel Karls des Kahlen erscheinen die Sternbilder des Zodiakus im Kreise und zwar im Rande des Buchstabens, mit Ausnahme der Jungfrau und der Fische, welche den inneren Raum desselben einnehmen.†) Der Sonnengott auf einem mit

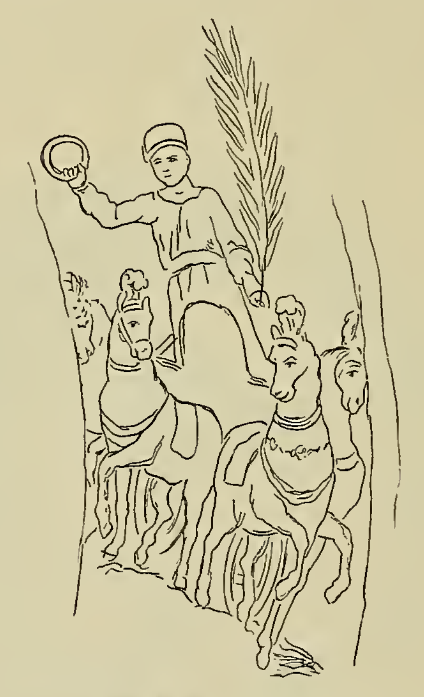
*) Orig. Lib. III.

**) De nat. rerum, cap 17.

***) Lib. III. cap. 23

†) Der Sinn dieser Komposition ist ohne Zweifel der, dass die Sonne in den Fischen und der Mond in der Jungfrau gestanden hat, zu einer Zeit, welche gerade hier bezeichnet werden sollte, vielleicht als der Schreiber an dieses Werk gegangen ist, falls nicht ein Zeitpunkt im Leben Karls des Kahlen bezeichnet werden soll.

zwei silbernen, nach rechts und links sprengenden Pferden bespannten Wagen, trägt eine goldene Fackel, aus welcher rote Flammen schlagen. Mit der linken Hand fasst er die Zügel. Das Medaillon des Sonnengottes ist von beiden Seiten mit je einem Fische umgeben. Die Mondgöttin, in deren Gestalt die



Coemeterium der Priscilla.

Jungfrau zu erkennen ist, sitzt in einem grünen, reich mit Gold geschmückten, zweirädrigen Wagen, der die Form einer Muschel zeigt. Zwei Kühe, die eine in Silber, die andere in Gold ausgeführt, ziehen den Wagen. Über dem Haupte der Göttin schwebt die goldene Mondsichel. Im Wagen lehnt die goldene, rotgestreifte Fackel. *)

---

*) Die der Ausgabe des Psalterium aureum von J. Rud. Rahn S. 55 als Schlussvignette angefügte Darstellung des Sol ist aus der Aratushandschrift Nr. 250 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.

Das Sakramentarium von Autun bringt die Gestalten des Tierkreises und die Windgötter.

Der Utrechtpsalter schildert ganz ähnlich den currus dei, den Streitwagen Gottes. Wir sehen den Wagen aus der Tiefe des Bildes herauskommen, sich in seiner ganzen Breite zeigen, indem die vier Rosse nach rechts und links auseinandersprengen.

Ein Gemälde in dem Coemeterium der Priscilla in der via Salaria (Garrucci 68) bringt ganz in der nämlichen Weise ebenfalls eine Quadriga, auf welcher ein Sieger steht, der in der einen Hand einen Kranz, in der anderen einen Palmzweig hält. Die vier Pferde weichen nach rechts und links aus.

Dass diesen Darstellungen ein antikes Vorbild diente, ist zweifellos.

Die Tierkreiszeichen treten zum erstenmale auf einem Marmorrelief in Friesform, eingemauert an der alten Metropolitankirche Panagia Gorgopiko zu Athen in die bildende Kunst ein. Dieser athenische Festkalender aus hellenistischer Zeit, etwa aus dem 1. und 2. Jahrhundert vor Christus, setzt sich aus den Tierzeichen als Ausdruck für den Zusammenhang der Zeitrechnung mit den ewigen Gesetzen des Sternenhimmels, und aus einer Reihe von Festdarstellungen zur Versinnbildlichung des menschlichen Wandels auf Erden zusammen.*)

Ein antiker Achat, bei de la Chausse abgebildet,**) zeigt den Sonnengott mit der Quadriga, umgeben von den Zeichen des Tierkreises. Die Ähnlichkeit der ganzen Anordnung mit der Darstellung in der Bibel Karls des Kahlen wirkt überraschend. Der Achat zeigt die Sternbilder des Zodiakus im Kreise als Füllung des Randes, und auch bei der Miniatur sind die Zeichen des Tierkreises in der nämlichen Weise verwendet, indem der Rand des D mit den Sternbildern besetzt ist.

Ein Onyx im Museum zu Florenz enthält auf der einen

*)Vgl. die treffliche Arbeit von Alois Riegl über „Die mittelalterliche Kalenderillustration" in den Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. X. Bd. 1889 S. 1 und ff.

**) Causseus Mus. Rom. I, 1, 37 gemme ant. 55. (Montfaucon L'antiq. expl. I, 64, 1).

Seite dieselbe Darstellung, während auf der anderen die Mondgöttin mit ihrem Zweigespann erscheint. *)

Die Darstellung des Tierkreises ist in der antiken Kunst überhaupt häufig. Auf Münzen und Monumenten lässt sie sich nachweisen. Innerhalb des Zodiakus findet sich auch ein Kreis mit Sol, Luna und



Achat.

und den Planeten (pierres gr. du cab. d'Orl. I. 97). Letronne représ. zod. p. 101. Eine irdene Schüssel, deren Rand mit dem Zodiakus verziert ist, teilt S. Bartoli mit (sep. 22. Montfaucon ant. expl. II, 60, 1).**)

*) Gal. di Fir. V, 11, 1 (mus. Flor. II, 88, 1).

**) Eine Zusammenstellung der Darstellungen des Tierkreises auf Gemmen hat Otto Jahn in „Griechische Bilderchroniken" (Aus dem Nachlasse des Verf. herausgegeben und beendet von Adolf Michaelis. Bonn 1873, S. 21 Anm. 150) gegeben.

Schon aus diesen wenigen Andeutungen, die sich leicht vermehren liessen, dürfte mit ziemlicher Sicherheit hervorgehen, dass die Darstellungen des Sonnengottes und der Mondgöttin in der Viviansbibel sich innig an antike Vorstellungen anschliessen. Auf antiken Denkmälern sehen wir Sol und Luna in derselben Weise dargestellt: Sol fährt mit Pferden, Luna mit einem Zweigespann von Rindern,*) und die Schilderungen der Dichter**) unterscheiden sich nicht von jenen der Monumente.***)

Auch der Tierkreis ist eine antike Schöpfung. Aber gerade seine Darstellung in der karolingischen Kunst weist auf eine besondere Gruppe antiker Denkmäler hin, welche auf die christliche Vorstellung der Himmelslichter im Mittelalter ohne Zweifel Einfluss geübt hat: auf die Mithrasdenkmäler, welche in den ersten christlichen Jahrhunderten bekanntlich ungemein verbreitet waren.

Ich habe ein Mithrasrelief und zwar jenes im Altertums-Museum in Wiesbaden in Hinsicht auf die karolingische Darstellung genau untersucht und bin zu folgendem Ergebnisse gekommen. Über dem Hauptbilde, welches für unsere Untersuchung nicht weiter in Betracht kommt, wölbt sich im Korbbogen der Tierkreis. Wie in der karolingischen Miniatur beginnt er mit dem Sternbild des Widders. Für uns ist noch besonders interessant die Umrahmung, welche sich als breite Leiste um das Hauptbild zieht. In den vier Ecken sind die geflügelten, blasenden Köpfe der vier Hauptwinde dargestellt. Die Windgötter werden ganz in derselben Weise wie in der Viviansbibel und in dem Sakramentarium von Autun dargestellt. Der obere, wagrechte Rahmen des Denkmals zeigt den Wagen des Sonnengottes und den der Mondgöttin †)

---

*) Gerhard, Antike Bildwerke S. 283, Taf. 38. Braun, Antike Marmorwerke. I. S. 11. Tafel VIII.

**) Fulgentius, Myth. Lib I; Ausonius, Epistel V. v. It XIX v. 3.

***) Der Elfenbeindeckel eines Bamberger Evangelariums in München (V. Jahrh.) zeigt Sol und Luna zu Wagen; Sol mit der Strahlenkrone auf dem Haupte, von vier Pferden gezogen, Luna mit der Sichel auf dem Haupte, von vier Kühen gezogen.

†) Annalen des Nassauischen Geschichts- und Altertumsvereins II. 1.

Wir haben hier alles vereinigt, was wir in den karolingischen Handschriften finden: den Tierkreis, Sol und Luna fahrend im Wagen und die blasenden Windgötter. Für die Darstellung in der Viviansbibel bietet dieses Relief insoferne einen schätzenswerten Anhaltspunkt, als es, neben dem erwähnten Achat, die Art des antiken Vorbildes genügend kennzeichnet.

Es ist aber charakteristisch, dass ein anderes Mithreum, das von Neuenheim bei Heidelberg*), eine zweifache Darstellung von Sol und Luna bringt: das einemal dieselben zu Wagen, das andremal dieselben als Brustbilder, Sol mit Strahlen, dann mit der Sichel über dem Haupte. Es ist dieser Umstand deshalb wichtig, weil auch die karolingische Kunst diese zwei Arten der Darstellung von Sol und Luna kennt.

Im ersten Streifen der Genesisdarstellungen der Alkuinbibel der kgl. Bibliothek in Bamberg waren Sol und Luna dargestellt. Sol, ein männlicher Kopf, wohl im goldenen Medaillon von einem Strahlenkranze umgeben, ist leider bis auf einige Spuren herausgeschnitten. Luna, ein mit einem Schleier bedeckter Frauenkopf, von der Mondsichel bekrönt, im silbernen Medaillon, erscheint über den Tieren des Paradieses.

Die Figur der Sonne wird fast regelmässig in männlicher, die des Mondes in weiblicher Gestalt gebildet, sowohl nach dem Vorgange der antiken Kunst, als zumal nach Anleitung der lateinischen Sprache, welche als Kirchensprache ihren Einfluss auch auf die Kunstvorstellung erstreckte.

In den karolingischen Handschriften wird bei dem Bilde des Gekreuzigten die Figur des Sol und der Luna angebracht, da die evangelische Geschichte von einer Verfinsterung der Sonne während der Kreuzigung Zeugnis gibt.

Das Drogo-Sakramentar bringt Sol und Luna als Brustbilder, jener durch goldene Strahlen, diese durch eine rote Sichel bezeichnet, ähnlich ist Sol und Luna in dem Gebetbuch Karl des Kahlen dargestellt. Das Pariser-Sakramentar (Bibl. Nat. lat. Nr. 41) zeigt das Brustbild der Sonne mit zwei Fackeln, auf

*) Creuzer, das Mithreum von Neuenheim Taf. II.

jeder Seite eine, während die Luna ein Tuch vor das Gesicht hält. Das Psalterium Ludwigs des Deutschen zeigt beide Himmelskörper: während sie mit der einen Hand das Gesicht bedecken, halten sie in der anderen Hand ein leeres Horn, die Sonne ein gelbes, der Mond ein grünes. Sie tragen die Hörner nicht aufwärts gerichtet und an die Schulter gelehnt, sondern gesenkt, als wollten sie es über den sterbenden Erlöser ausgiessen.*) Das sog. Evangelarium Franz II. aus St. Dénis bringt Sonne und Mond als Köpfe in Runden; links den Kopf der Sonne feuerfarbig mit einer Strahlenkrone, rechts den des Mondes blass-grau mit einer Sichel. Die Evangelienharmonie des Ottfrid zeigt die Brustbilder der Sonne und des Mondes, beide trauernd das Antlitz verhüllend.**)

Wenn Sol und Luna bei dieser Darstellung in der karolingischen Handschrift trauernd vorgeführt werden, indem sie das Antlitz mit dem Gewand oder einem Tuch verhüllen, so wird damit dem Naturereigniss bei dem Tode Jesu in künstlerischer Ausführung um so mehr eine sittliche Bedeutung untergelegt, als den Himmelslichtern eine menschliche Gestalt geliehen wird. Dann erscheint die Verfinsterung als ein Ausdruck der Trauer, welche gerade durch das Verhüllen des Antlitzes sich äussert. Als Grund der Verfinsterung bei der Sonne gibt Ottfrid in seiner Evangelienharmonie an: die Sonne, erzürnt über den Frevel habe weder selbst sehen noch gesehen sein wollen. Dass aber auch der Mond in gleicher Weise vorgestellt wird, erhält eine allegorische Erklärung: der Mond verfinsterte sich bei dem Tode Christi, um der Trauer der Kirche willen, deren Symbol er ist, gleichwie die Sonne um des leidenden Erlösers willen, da er die Sonne der Gerechtigkeit ist.

Diese Vorstellung ist ihrem Inhalte nach zwar ursprünglich christlich: formell, als Kunstvorstellung, schliesst sie sich jedoch dem Typus heidnischer Denkmäler an, wie er uns beispielsweise

*) Ich möchte hier darauf hinweisen, dass in dem athenischen Windeturm jene Winde umgestürzte Gefässe halten, welche Schaden bringen.

**) Sculpturen und Miniaturen des 10—12. Jahrhunderts enthalten ungemein häufig Sonne und Mond als Brustbilder: Sol meist mit Lichtzacken um das Haupt, Luna mit Sichel.

auch in den Medaillons über einzelnen Bildern in dem Kalender des Chronographen vom Jahre 354 n. Ch. begegnet. Es sind dieselben Bilder der Sonne und des Mondes, wie sie häufig auf Münzen römischer Kaiser zusammen mit ihren Gemahlinen als Symbol der Ewigkeit vorkommen. So erscheinen sie über den Köpfen der Livia und des Augustus, sowie des Augustus und seiner Schwester Octavia auf Münzen aus der Regierung des Tiberius, ferner über den Köpfen des Nero und der Octavia, seiner Gemahlin.

Ungemein häufig werden Sol und Luna von der antiken Kunst als Brustbilder oder als Köpfe auf Vasen und Gemmen dargestellt. In der vatikanischen Handschrift des Virgil erscheint die Sonne als ein Gesicht mit Nimbus und Strahlen, der Mond aber zwischen Sternen nur als Sichel. Möglich, dass auch für karolingische Darstellungen, vorzüglich für jene in dem sog. Evangeliar Franz II., eine solche spätantike Handschrift benutzt wurde. Stammt doch die monochrome Technik bei der Darstellung von Sol und Luna in diesem Evangeliar gewiss aus einer antiken Handschrift.

Auch die Darstellung der Winde hat die christliche Kunst von der antiken entlehnt. In der Viviansbibel und in dem Autun-Sakramentarium werden die Winde als Brustbilder mit zwei Flügeln am Kopfe dargestellt.

Schon in der spätklassischen Zeit erscheinen die Winde als geflügelte, blasende Köpfe; so in dem angeführten Mithrasdenkmal in Wiesbaden und auf dem Denkmal zu Igel*).

Heydemann**) findet es nicht unmöglich, dass diese Art der Darstellung schon zu Aristoteles Zeit üblich war. Sie stammt vermutlich aus der alexandrinischen Epoche; denn auf einem pompejanischen Gemälde blähen Windgötter, welche büstenartig aus lichtem Gewölk hervorragen, das Gewand der segelnden Aphrodite.

Diese Personifikation des Windes, welche in den karolingischen Handschriften keine mythische, sondern eine kosmische Bedeutung hat, ein Kopf, von dessen Mund ein Hauch ausgeht, bleibt die herrschende Vorstellung im ganzen Mittelalter.

---

*) Schmidt, Baudenkmäler in Trier. Lief. V. Nr. 8. In der Zeichnung des vatikanischen Virgilcodex erscheinen sie ebenfalls, aber mit der römischen Tuba

**) Hallesches Winkelmannprogramm. 1876. S 16 ff.

Tellus.

Während die libri Carolini sich scharf gegen die heidnischen Personifikationen wenden, schwelgt der von Karl zu dem wichtigen Posten eines missus dominicus berufene Theodulf in Erinnerungen an die Antike. Ein von ihm in breiter Ausführlichkeit beschriebenes Kunstwerk ist bereits Seite 36 u. 60 eingehend gewürdigt worden: ich meine jenes Gemälde auf einer Tafel, welches den Erdkreis vorstellt, den die Amphitrite umschloss, alle Ströme verschlingend, und den mit aufgeblasenen Backen die vier Winde umstanden. Theodulf lässt die Erde als ein schönes, kräftiges Weib dargestellt sein; sie trägt die Mauerkrone auf dem Haupte, in den Händen hält sie einen Schlüssel, Cymbeln und Waffen. An der Brust säugt sie einen Knaben; neben ihr steht ein Calathus mit Früchten. Eine Schlange ringelt sich am Boden. Tellus ist von allerlei Getier, Hähnen, Schafen und den Löwen umgeben. Sie selbst fährt auf einem Wagen. In der Nähe befindet sich noch ein leerer Thronsessel.

Theodulf folgte nachweisbar auch hier dem Werke des Isidor, der in seiner Beschreibung die Gestalten der Kybele und jene der Gaia vermischte. Nikomachos malte die Kybele nach Plinius 35, 108 entweder auf dem Löwen sitzend oder thronend zwischen zwei Löwen oder zu Wagen, von einem Löwengespann umgeben. In den antiken Darstellungen erscheint sie stets mit der Mauerkrone; in den Händen hält sie Scepter und Tympanon. Aus der Menge der Denkmäler der römischen Kaiserzeit, welche den Kult der Kybele schildern, ist wohl der Taurobolienaltar aus Zoega (Bassirelievi. I, 13) zur Vorführung der typischen Attribute am meisten geeignet. Kybele fährt mit dem Löwengespann, Tympanon und Lorbeerzweig in den Händen. Ein Hahn sitzt auf dem Baum, unter welchem Widder und Stier stehen. In dem Widder erblickte die Phantasie späterer Jahrhunderte eine Anspielung auf das Tierzeichen des Frühlings. Tellus erscheint oft als eine am Oberleibe entblösste halbliegende Gestalt mit dem Füllhorn im Arme auf Sarkophagreliefs. Auf Münzen und geschnittenen Steinen sind ihr häufig kindlich kleine

Horen beigesellt, um damit auszudrücken, dass ihr auch Kindersegen zugeschrieben wird. Ein Marmorrelief*) im Louvre zeigt eine sitzende Frauengestalt, welche zwei nackte Kinder auf dem Schosse hält, auf welchem Früchte liegen. Zu ihren Füssen ruht ein Rind und weidet ein Schaf. Zur Linken sehen wir eine Urne, aus der sich Wasser ergiesst, einen Frosch, eine Schlange**) und einen Vogel.

Das Gemälde Theodulfs setzt sich also aus den beiden Bildern zusammen, welche den Kult der Kybele und der Gaia schildern.

In der karolingischen Zeit ist die Darstellung der Erde nicht selten. In dem Metzer Sakramentar in Paris (No. 41) ist die Tellus dargestellt als ein sitzendes, halbnacktes Weib, an dessen Brüsten zwei Kinder saugen. Das Evangeliar von St. Emmeran zeigt die Erde sitzend, mit zwei Füllhörnern, halbnackt, mit einem Gewand um Lenden und Füsse. Den hieher gehörigen Pariser Titulus habe ich bereits S. 35 erwähnt und S. 223 wiedergegeben. Das St. Galler Elfenbeinschnitzwerk, angeblich von Tuotilo, enthält die sitzende halbnackte Tellus, in der Linken ein Füllhorn haltend und ein Kind säugend.

Diese Art der Darstellung der Tellus ist namentlich der altrömischen Kunst eigen. So erscheint sie, halbaufgestützt liegend, am Oberleibe entblösst, mit dem Füllhorn auf Sarkophagreliefs. Auf der Gemma Augustea in Wien erscheint die Erde mit Füllhorn, neben ihr zwei nackte Knaben.

Diese Vorstellung ist auch auf die altchristliche Kunst übergegangen. Ein Sarkophag des vatikanischen Museums***) stellt die Erde als nackte weibliche Figur mit zwei Kindern dar.

---

*) Archäol. Zeitung 1864, Taf. 189 2

**) Die Schlange ist auch auf einem Sarkophag mit dem Raub der Proserpina bei der Gaia. Welcker, S. 41 Vgl. ferner Gerhard, Antike Bildwerke, Tafel 36. O. Jahn, Archäol Beiträge S. 60.

***) R. E. d. chr. Alterth. 428.

Oceanus und die Flussgötter.

Die libri Carolini schildern die Abyssus: . . . . abyssum figuram hominis (pictores) habere, et lympharum inundationem affatim fundere.

Das Metzer Sakramentar in Paris (No. 41) zeigt neben der Tellus den Oceanus, sitzend, als einen halbnackten Mann, der mit der Rechten ein Gefäss hält, aus dem er Wasser giesst und der in der Linken einen Fisch trägt. Zu seinen Füssen ragt der Kopf eines Delphins hervor, auf welchem Oceanus sitzt. Der Codex aureus von St. Emmeran bringt Tellus und Oceanus auf dem Bilde der vierundzwanzig Ältesten. In der linken Ecke sitzt der bärtige Oceanus mit der Urne in der Rechten und dem Dreizack in der Linken, halbnackt, mit einem Gewand um die Lenden. Die St. Galler Tafel enthält den Oceanus in der herkömmlichen Stellung, durch eine Wasserurne und einen Seedrachen gekennzeichnet.

Wir haben hier vier Darstellungen offenbar eines Gegenstandes, welche von einander in wesentlichen Punkten abweichen.

Die antike Kunst kennt hingelagerte Statuen des Oceanus (Clarac pl. 745; 749 B), die von den Darstellungen der Flussgötter nur schwer zu unterscheiden sind.

Christliche Sarkophage der nachkonstantinischen Zeit bringen Darstellungen des Oceanus. Er ist als bärtiger Greis geschildert, der mit dem Ruder im Arm daliegt und das Meer ausgiesst. (Garrucci tav. 331.) In den Kallistuskatakomben befindet sich an der Deckenwölbung der Kopf des Oceanus (Garrucci tav. 14).

Die Bibel von St. Paul enthält den Nil bei der Findung Moses. Der Nil sitzt oben am Anfange des Wassers als ein Mann mit nacktem Oberleib. In der Linken hält er den Widerhaken, an seiner Seite die Urne. Dieselbe Handschrift bringt von dem Durchzug der Israeliten durch den Jordan eine Miniatur, in welcher der Flussgott doppelt erscheint: beide Gestalten sitzen einander zugekehrt an beiden Enden des Flusses und lassen aus ihren Urnen Wasser quillen, aber gleichzeitig türmen sie die

Wellen vor sich auf, so dass das Flussbett dazwischen für die durchziehenden Israeliten trocken bleibt.*)

Die Taufe Christi mit der Personifikation des Jordan enthält die Einbanddecke des Drogo-Sakramentariums. Unten zur Linken erblickt man den sitzenden Flussgott, der die Rechte zu Christus emporhebt und mit der Linken auf eine Urne sich stützt, aus der das Wasser hervorströmt.

Die Antike stellt ihre Flussgötter ganz ähnlich dar. Auf einem Sarkophag in der Villa Rospigliosi in Rom (Ann. Inst. 1873) zeigt sich ein sitzender Flussgott mit der Urne, welcher Wasser entströmt. Ein anderer Sarkophag (Mon. Inst. VI. 18) enthält den gelagerten bärtigen Flussgott, welcher durch die Wasserurne und das Schilfrohr bezeichnet ist. Das Relief im Palast Spada zeigt den Flussgott in ähnlicher Bildung und Stellung, mit der Urne, aus der Wasser strömt.

In einem pompejanischen Wandgemälde (Mon. Inst. III. 6a) lagert sich der Flussgott, auf seine Urne gestützt, an einen Hügel, rings umgeben von aufspriessendem Schilf.

Die altchristliche Kunst hält an dieser Art der Naturpersonifikation fest. Bei den Darstellungen der Auffahrt des Elias erscheint der Jordan als alter Mann mit einem Schilfkranze auf dem Haupte, den linken Arm auf seine Urne, aus welcher eine Quelle hervorsprudelt, gestützt, in der linken Hand ein Ruder oder ein Schilfrohr haltend. Der bereits erwähnte und Seite 116 abgebildete Sarkophag von Aix enthält die Personifikation des rothen Meeres, welche von jener des Jordan nicht zu unterscheiden ist: ein ruhender bärtiger Alter, welcher aus einer Urne Wasser fliessen lässt. In der Josuarolle erscheint ebenfalls der personifizierte Jordan.**) Der Flussgott ist in ähnlicher Auffassung auch in dem katholischen und in dem arianischen Baptisterium in Ravenna bei der Taufe Christi dargestellt.

Näher als namentlich die letztgenannte Darstellung stehen die karolingischen Personifikationen des Flussgottes den antiken Vorbildern.

---

*) Vgl. S. 111 und 121.

**) Vgl. S. 122.

Roma, Francia und Gothia.

Die karolingische Malerei hat die Figuren von Ländern und Städten in weiblicher Gestalt gebildet. In der Bibel Karls des Kahlen und in der Bibel von St. Calisto erscheint bei der Abreise des hl. Hieronymus von Rom als Wahrzeichen ihrer Stadt die Roma, unter einem Bogen stehend, in ganzer Figur, mit einem Schleier über dem Haupte, mit Schild und Speer in den Händen.

Personificationen von Städten befanden sich schon in dem Calender des Chronographen vom Jahre 354 n. Ch. Bekanntlich ist der Calender in dem Codex der Barberina XXXI, 39 überliefert. Hier zeigt ein Blatt eine ausdrücklich als Roma bezeichnete Göttin, auf dem reichgeschmückten Throne sitzend; das Haupt ist von einem Helm bedeckt, die erhobene Linke der Stadtgöttin stützt sich auf eine Lanze.

Wir begegnen also hier dem seit Hadrian herrschenden Athena-Typus.*) Auf Münzen Constantins des Grossen und auf denen Constantins II. findet sich die Roma dargestellt, als Attribute den Helm, die Victoria, Lanze und Schild führend.

Das Evangeliarium von St. Emmeran enthält bei dem Bilde Karls des Kahlen zwei Frauen in ganzer Figur, geschmückt mit der Turmkrone und ein Füllhorn, dem Lilien entspriessen, emporhaltend. Die Verse lauten:

Francia grata tibi, Rex inclite, munera defert,

und

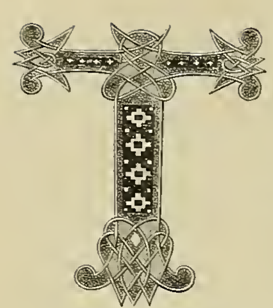
Gotia te pariter cum regnis inchoat altis.

Auch diese Personifikation lehnt sich an antike Vorbilder an.

---

*) Kenner, Die Roma-Typen (Berichte der phil. hist. Cl. der Wiener Akad. der Wissenschaften) 1857. S. 287.

Kanonestafeln.



afeln, welche die in Zahlen ausgedrückte Evangelienharmonie wiederzugeben haben, werden Kanonestafeln genannt. Diese Tabellen erhielten die Form von Arkaden, innerhalb welcher die entsprechenden Kapitelziffern ihre Stelle finden. Ein Halbbogen oder Giebel vereinigte die einzelnen Arkaden zu einem System.

Das Evangeliar Karls des Grossen in der K. K. Schatzkammer zu Wien ist die erste karolingische Handschrift, in welcher uns Kanonestafeln begegnen — teils Flach-Bögen, welche auf Säulen ruhen, die unter sich abermals durch kleinere Bögen verbunden sind, teils flache, ebenfalls auf Säulen ruhende Giebel, über welchen sich eine fächerige, muschelartige Verzierung zeigt.*) Die Dekoration der Bögen ist äusserst einfach.

Das Evangeliar in Brüssel enthält Kanonestafeln mit Bogenarchitektur, welche jenen im Wiener Evangeliar entsprechen.

Das Evangeliar zu Aachen bringt Kanonestafeln, welche von einem flachen Giebel bekrönt werden. Die jonischen Säulen haben attische Basen. Der Unterbau ist golden mit brauner Schattirung. Die Säulenschäfte sind rotbraun marmorirt, ohne Kannelierung. Die attischen Basen, ohne feinere Gliederung, sind wie die Kapitelle, golden. Der zweischichtige Architrav ist blau, der durch eine Blattleiste geteilte Fries golden. Das untere Feld desselben ist mit grünen und blauen Edelsteinen geschmückt, das Kranzgesims mit Kymation und stehender zinnenmässiger Blätterreihe darüber, golden und gelbbraun schattiert. Die Giebelschenkel sind blau, die Blätterreihe darüber golden, die Giebelfelder violett. Einzelne der Kanonestafeln haben korinthische Kapitelle, über welche Kämpfer gesetzt sind. Architrav und Fries sind zu einem schmalen, dreiteiligen Gebälk zusammengeschrumpft. Ein anderer Typus der Tafeln des Aachener

*) Janitschek hat sie eingehend beschrieben, a a. O. S. 7.

Evangeliars zeigt blaugrüne marmorierte Säulenschäfte und goldne Kämpfer in violetter Schattierung. An beiden Flanken jeder dieser Kanonestafeln verläuft sich der äussere Giebelschenkel in ein blau und violett gefärbtes Eckblatt — eine frei miniaturmässige Umbildung der antiken Eckpalmetten.*)

Einzelne der Tafeln zeigen die unteren Giebelecken nur von einfachen Ranken bekrönt. Einmal vertritt bereits ein Vogel — golden und blau — die Stelle derselben.

Einfach ist die künstlerische Ausstattung der Kanonesbögen in der Bibel der Kantonalbibliothek in Zürich; die schlanken Schäfte der Säulen ruhen auf Füssen, welche an die römisch-korinthische Ordnung erinnern, die Kapitelle sind von korbartiger oder würfelförmiger Gestalt, entweder mit einer Rosette verziert oder mit Akanthus- oder Kleeblättern, welche zu beiden Seiten des Korbes herabhängen. Die Scheitel des Hauptbogens, welche nach aussen entweder mit einem Zackenmotiv oder mit zusammengefügten Blattprofilen besetzt sind, krönen drei Lilienstengel. Auch finden sich Störche und hohe Pflanzenstengel. Schmuckloser sind die Kanonestafeln in der Alkuinbibel der Vallicelliana in Rom.

Die Kanonestafeln der Alkuinbibel der Kgl. Bibliothek zu Bamberg zeigen Flachbögen, aussen von Blattprofilen besetzt, in der Mitte von einer Akroteriumblume gekrönt. Zu beiden Seiten der Bögen erscheinen entweder Vögel oder fabelhafte Seetiere oder durch Blattornamente gebildete Verzierungen. Die Säulen sind nur selten marmoriert, sondern meistens in zwei Farben ausgeführt, die Kapitelle zeigen korinthische Motive. Über den Säulen wachsen aus der Vereinigung kleiner Bögen Blätter, meist an Stengeln, welche die verschiedensten Formen aufweisen.

Der Schmuck der Kanonestafeln in den Theodulfbibeln ist noch reicher als in der Alkuinbibel. Auf Pflanzenstengeln, die neben den Hauptbogen emporwachsen, sitzen Vögel, welche an den Blättern picken.

---

*) Dies und die blattförmig ausgefranste Profilirung der Giebelschenkel auf den ersten Kanonestafeln könnte bei Erklärung der gotischen Krabben mit in Betracht gezogen werden.

Die Ausstattung der Kanonestafeln in der Londoner Alkuinbibel und in der Rorikobibel ist einfach. Die Säulen haben Blattkapitelle, die Schäfte ahmen farbige Steinsorten nach. Pflanzenstengel sind zu beiden Seiten der Hauptbogen angebracht und ragen zwischen den kleinen Bogen empor.

Die Kanonestafeln des Lotharevangeliars sind verschiedenartig gestaltet; öfter fehlen die Zwischenbogen. Der Hauptbogen ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben, dessen oberer und unterer Querstab in Tierköpfe ausläuft, welche wieder in vegetabilische Formen überführt werden. Auf dem oberen Querstab steht zu beiden Seiten des Akroterion je ein Löwe. Die Säulen, welche den Bogen tragen, sind golden mit rotem Kontour, die Kapitelle silbern mit goldenem Blattwerk. Der Bogen wird mit rot eingefassten Silberstreifen umgeben, die goldenes Blattgewinde umschliessen. Die Säulen werden stets mit einem flachen Balken überdeckt. Reich geschmückt sind Zwickel, Bogen und Querbalken.

Ungemein reich erscheinen die Kanonesbögen in dem Evangeliar des Lothar, weil es Giebel und Bögen zeigt, die nicht bloss durch Pflanzenstengel und Vögel belebt sind, sondern auch durch kleine Scenen, die teilweise eine mythische Deutung haben, teilweise dem Jagd- und Tierleben entnommen sind. So erscheint, ein den Damhirsch verfolgender Kentaur, Bellerophon auf dem Pegasus, heimische Tiergestalten, Pfauen und Vögel, dann der Elephant, Chimära und Einhorn. Von den Scheiteln der Bogen hängen Lampen, Krüge, Vasen und Kronen.

Bei den Kanonestafeln in der Bibel Karls des Kahlen wechseln die kleinen Bögen mit den spitzen Giebeln. Die Säulenfüsse entsprechen meist der römisch-korinthischen Ordnung, doch wird gelegentlich auch der Tierkörper als Fuss benützt. Die Schäfte sind etwas schwächlich gebildet; sie sind mit Goldranken umwunden. Die Kapitelle sind fast immer Blattkapitelle; um den würfelförmigen Kern ist ganz lose Blattwerk gewunden. In der Bibel Karls treffen wir ebenfalls kleine Darstellungen, welche die Randbordüren beleben, z. B. Reisige zu Ross, eine Hühnerfamilie mit einem trinkenden Küchlein, einen Ziegen-

hirten, von dessen Herde zwei Böcke sich stossen, Frauen, eine Spindel haltend, eine futterstreuende Frau. Die Hauptbögen sind meist nur mit Blumen- und Pflanzenstengeln, herabhängenden, antik geformten Lampen, Krügen und Kronen geziert. Die Zwickel sind manchmal mit Tiergestalten, wie Elephanten, ausgefüllt, aber auch mit religiösen Darstellungen, wie dem Kreuz zwischen A und Ω, die Taube zwischen zwei Engeln mit Kreuzstäben und geflügelten nackten Genien, welche Medaillons mit dem Bilde des Pfauen emporhalten.

Das Evangeliar von Mans enthält Kanones; die Kapitelle der Säulen sind mit farbigem Laubwerk verziert. Von den Bögen hängen auch hier Kronen, Gefässe, Lampen herab; die Zwickel sind durch Pfauen und andere Vogelgestalten gefüllt. Minder prächtig ist die Ausstattung der Kanonestafeln im Evangeliar du Fay. Farbig sind die Schäfte der Säulen, an welchen bunte Steinsorten nachgeahmt sind. Krüge, Hörner, Lampen, Kronen hängen von den Bogenscheiteln nieder. Für die Füllung der Zwickel sind Purpurscheiben mit in Gold gezeichneten Vögeln oder auch symbolischen Buchstaben verwendet.

Die Ornamentik der Kanonestafeln des Evangeliars der Arsenalbibliothek (No. 599) enthält abgetreppte Säulenfüsse und Kapitellformen, welche als längliche Würfel mit einwärts geschweiften Seiten gebildet sind.

Das Harley-Evangeliar enthält Bögen mit reicherem und mit einfachem Schmucke. Die Basen der Säulen der ersteren Gattung sind von abgetreppter Form mit Tiergestalten oder Blumenstengeln als Füllung. Die Schäfte sind pilasterförmig behandelt; ein Rahmen umschliesst eine in Gold und Rot ausgeführte Flechtwerkfüllung. Die Zwickel sind verziert mit Vögeln, die auf Bäumen sitzen, welche von der Deckplatte des Kapitells aus neben den Ansätzen des Hauptbogens emporsteigen. Die weniger reich geschmückten Kanonestafeln zeigen abgestufte Basen; die Schäfte ahmen Steinsorten nach, die Kapitelle sind mit Blattwerk verziert; um den Schaft schlingen sich weisse Guirlanden, in welchen kleine, vielleicht weinlesende Gestalten auf- und niederklettern.

Die Säulenfüsse im Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville haben die Form einer abgestutzten Pyramide, worauf dann der Polster liegt. Die Schäfte sind zum Teil in der Art bunter Steine bemalt, zum Teil sind sie pilasterförmig und dann mit Flechtwerkmustern gefüllt.

In der Trierer Adahandschrift zeigen sich die Kanonesbögen ziemlich einfach. Die Arkaden werden von einem Flachbogen überspannt. Nur zu beiden Seiten derselben finden sich Blattprofile. Dagegen ist ein reicher Schmuck in den Bogen der Evangelistenhallen zur Anwendung gekommen, der zweifelsohne zu jenem der Kanonesbögen in naher Verwandtschaft steht. Zu beiden Seiten wachsen neben den Ansatzpunkten des Bogens Stengel oder Blattprofile, auf welchen Vögel oder Böcke stehen. In den Bögen selbst finden wir die kleinen nach Gemmenart gehaltenen Darstellungen, die nicht nur im Anfange, sondern auch oben, in der Mitte und rechts und links angesetzt sind. In der Ada-Handschrift steht also die Dekoration der Bögen schon in voller Entwicklung und ist derart ausgeprägt, dass ein vollständiger Anschluss der Kanonesbögen des Evangeliars von Soissons an diese Bögen der Evangelistenhallen nachweisbar ist.

Die Kanonesbögen des Soissons-Evangeliars sind indes insofern reicher gestaltet, als sich in den Öffnungen der Hauptbögen verschiedene Darstellungen, so die Evangelisten und ihre Symbole befinden; dann sehen wir auch ein blaues, von zwei langbeflügelten Engeln getragenes Medaillon, in welchem Christus in jugendlichem Typus, Buch und Kreuz tragend, dargestellt ist, und den Brunnen des Lebens, von den Zeichen der vier Evangelisten umgeben.

Von den übrigen Darstellungen sind noch zu nennen: Zacharias im Tempel, die Verkündigung Mariä, Christus und das Weib von Samaria, Christus mit den Zöllnern, die Taufe Christi, Christus von Engeln bedient, das Gastmahl zu Kana. Soweit diese kleinen Scenen erkennbare Züge aufzuweisen haben, sind sie bereits im Bilderkreise aufgeführt worden.

In der Einfassung der Hauptbögen finden sich also, wie in der Adahandschrift, kleine vignettenartige Darstellungen, Beiwerk der künstlerischen Ausstattung, das an ähnlichen Schmuck in

griechischen Handschriften erinnert. Die oberen Ecken füllen kämpfende Hähne, Adler und Hase u. s. w. Auch schildert der Maler einen Bach und setzt Enten, Gänse und Störche in das Wasser und nackte Männer lässt er darin waten, welche Fische fangen — offenbar eine Art Monatsbild. Die Säulenfüsse haben nicht mehr die unorganische abgetreppte Form, die Schäfte werden nicht als flache Stäbe mit eingelegten Füllungen, sondern rund und in der Farbe von Steinsorten charakterisiert. Die Kapitelle sind meist Blattkapitelle, doch werden auch menschliche Figuren, Tierköpfe als Träger der Deckplatten verwendet.

In dem Ebo-Evangeliar sind die schrägen Balken des Giebels bis zum Akroterion empor mit Pflanzenstengeln besetzt; an den Ecken erscheint je ein Baum, ein Lamm, ein Löwe, ein Pfau und ein Becher, trinkende und fressende Vögel. Auch Darstellungen des Sittenbildes in naiv-naturalistischen Regungen finden wir im Ebo-Evangeliar.

Auf dem ersten Giebel zeigt sich ein Mann, welcher eine Lanze gegen ein Tier, das einem Löwen gleicht, eben abgeschleudert hat. In der Linken hält er drei andere Pfeile. Auf einer anderen Halle sehen wir zwei aufrecht stehende Männer. Der eine trägt einen Stock und ein Füllhorn mit einer Getreidegarbe. Der andere will mit ausgestreckten Armen den sitzenden Vogel fangen, den Jener aufgescheucht hatte. Auf einem anderen Giebel sind zwei Männer dargestellt, welche Bücher in den Händen halten; vor ihnen stehen mit Rollen gefüllte Kästen. Dann sehen wir Zimmerleute und Steinmetzen an dem Giebel hämmern oder grosse Nägel in das Gebälke eintreiben; zwei Geistliche sitzen auf vergoldeten Stühlen, der eine hält eine Rolle auf seinen Knieen, dem anderen ist sie aus den Händen gefallen. Eine andere Halle zeigt zwei Jäger; sie sind im Momente des Zielens dargestellt: der eine mit dem Pfeile, der andere mit dem Wurfspiesse. Wir dürfen in manchen dieser Darstellungen ohne Bedenken Monatsbilder erblicken, Bilder der den einzelnen Jahreszeiten eigenen Beschäftigungen.

Ähnlich diesem Schmuck der Kanonestafeln ist jener im Loisel-, im Blois- und im Colbert-Evangeliar. Neben Flachbögen

werden auch Giebel angewendet. An den Ansatzpunkten der Giebel und Bögen erscheinen Figürchen, Nachbildungen durchaus antiker Motive: nackte Speerwerfer, Bogenschützen, Tritonen.

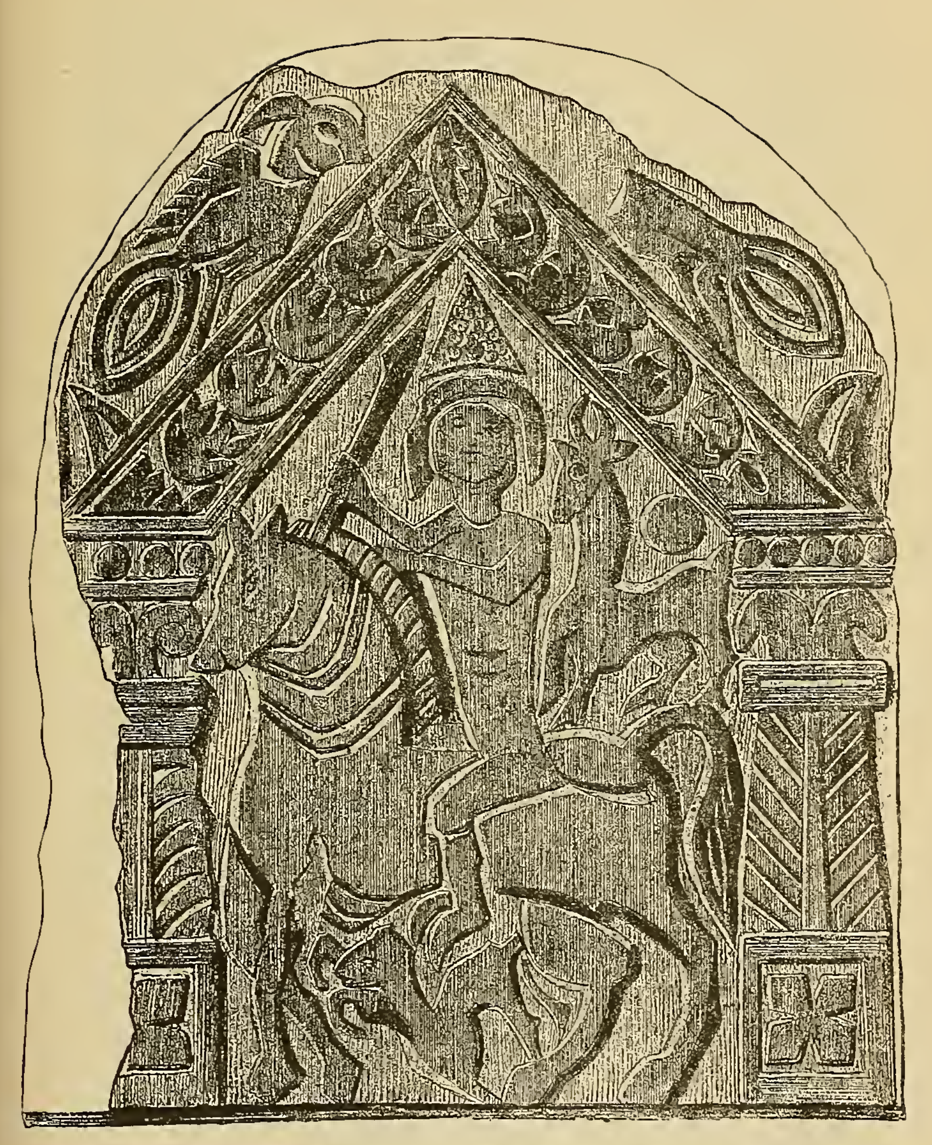
In dem Evangeliar Franz II. zeigt sich an einzelnen Bögen irischer Einfluss: wunderliche Bandverschlingungen und Tiergestalten; andere Bögen sind von zierlichem Baum- und Pflanzenwerk dicht besetzt. Die Kanones dieses Evangeliars zeigen pilasterförmige Hauptstützen mit Flechtwerkfüllung. Die Zwischenstützen sind manchmal Stäbe, auf deren Deckplatten Vogelköpfe aufsitzen, deren lange Schnäbel sich kreuzen.

Die Säulenschäfte der Kanonestafeln im Codex aureus ahmen halbedle Steinsorten nach; die Kapitellbildung ist eine wechselnde. In den Zwickeln der Bögen erscheinen meist Vögel, Pfauen, kämpfende Hähne, Adler mit erbeuteten Hasen und kleinen Vögeln, Hähne auf Säulen stehend. In dem Rand eines Bogens finden wir auch in dieser Handschrift eine Art Tempietto, dann auf grünem Felde Christus mit dem Buche, stehend, das Medaillon von Engeln gehalten.

Hubert Janitschek gebührt das Verdienst, in eingehendster Untersuchung den Beweis erbracht zu haben, dass der reichere Schmuck der Kanonestafeln von orientalischen Bilderhandschriften in der Art des Rabula-Evangeliars beeinflusst ist. Der Einspruch Anton Springers,*) dass die Giebel und Bögen in dem Baptisterium der Orthodoxen von Ravenna über den Extrados bereits den Tierschmuck zeigen, dass er uns in ähnlicher Weise im Baptisterium zu Cividale in Friaul (VIII. Jahrh.) entgegentrete, enthält meines Erachtens gerade nicht den überzeugenden Beweis für den altchristlichen Ursprung der Bögen.

Dass übrigens die Elemente der Darstellung der Kanonestafeln in der antiken und in der altchristlichen Kunst nachweisbar sind, will auch Hubert Janitschek nicht bestreiten. Der Schmuck zahlreicher Kanonestafeln gleicht überraschend antiken Tempelgiebeln. Spätrömische Handschriften, wie die Terenzhandschrift der Vaticana, enthalten in ihren Titelblättern ganz ähnliche Verzierungen.

*) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I. S. 112.



Giebel mit dem hl. Georg. (Koptisch).

Und auch die altchristlichen Sarkophage weisen die nämliche Anordnung auf, wie die Kanonesbögen. Der Sarkophag des Junius Bassus kann uns dafür Beweis sein. Auf den auf Säulen ruhenden Giebeln und auf den Bögen erscheinen Schafe. Auf anderen Sarkophagen sind es an Beeren naschende Vögel, welche über den Bögen erscheinen. Nicht selten finden wir altchristliche Coemeterien, welche ganz in der Weise, wie die frühesten karolingischen Kanonestafeln zu beiden Seiten von Vögeln umgeben sind, so in der Krypta der hl. Caecilia (Garrucci 15). Auch der Bogen auf dem Titelblatte des Ashburnham-Pentateuch ist ganz ähnlich mit Pfauen geschmückt wie die Kanonestafeln.

Es mag hiebei Erwähnung finden, dass auch die koptische Kunst diese Art der Verzierung kennt: ein dreieckiger, auf Säulen ruhender Giebel, an dessen beiden Seiten Vögel angebracht sind, findet sich in einer höchst bemerkenswerten Darstellung des hl. Georg. (Seite 295). Ein anderes ähnlich gebildetes koptisches Monument zeigt an den beiden Seiten des Giebels Hasen, welche von einem Kraut fressen. Auch ein altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten, eines der Graf'schen Fundstücke aus El Fayûm, zeigt im Wesentlichen das Dekorationsschema der Kanonesbögen — im Bogenzwickel erscheint, wie im Ashburnham-Pentateuch, der Pfau*). Auch in den Mosaiken von St. Georg in Thessalonike finden sich Säulenstellungen mit dem Bogen combinirt; zwei Pfaue sitzen aussen neben dem Mittelbogen, als Tympanonfüllung sind zwei Delphine verwendet; in der Mitte der Bögen hängen Lampen und Kronen herab**). Diese Analogien liessen sich leicht noch vermehren; sie beweisen, wie vielfach dasselbe Dekorationsschema Verwendung fand, welches bei den Kanonestafeln in Anwendung gelangte.

Die Quelle der ursprünglichen karolingischen Bögen haben wir zweifelsohne in altchristlichen und antiken Vorbildern zu suchen, aber das ändert nichts an der Thatsache, dass der reichere Schmuck der Bögen, wie er sich in den Handschriften späterhin ausbildete, teilweise durch den Orient der karolingischen Malerei vermittelt

*) Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Wien. Katalog Nr. 193.

**) Ch. Texier et R. P. Pullan, a. a. O.

wurde. Aber der Antike fällt auch in dieser Hinsicht noch immer eine gewisse Bedeutung zu. Kanonestafeln in dem Evangeliar von St. Medard zu Soissons, im Codex aureus und in der Bibel Karls des Kahlen zeigen, wie erwähnt, ein Rund, welches von Engeln gehalten wird. Eine ohne Zweifel aus karolingischer Zeit stammende Elfenbeineinbanddecke im South-Kensington-Museum*) Nr. 138—66 zeigt ebenfalls ein Medaillon, welches schwebende Engel tragen. Dieses Motiv ist der Antike entlehnt. Münzen der römischen Kaiserzeit, z. B. des Magnentius**), weisen ganz ähnliche Darstellungen auf; hier halten zwei beflügelte Gestalten (Viktorien) ein grösseres Rund, in dem sich eine Inschrift befindet. An diesem Beispiele zeigt sich in überraschender Klarheit, wie gewandt die karolingischen Künstler die antiken Motive zu verwerten verstanden.

Aber es drängt sich endlich auch die Frage auf: ist dieses in der altchristlichen Epoche so viel gebräuchliche Dekorationsschema nur bei den Kanones in karolingischen Handschriften in Anwendung gekommen? Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der Schmuck der Evangelistenhallen mit dem Schmucke der Kanonestafeln in völligem Einklang steht. Die Bögen wurden einfach copirt. Aber der Bamberger Boetius-Codex erbringt auch den Beweis, dass diese Art der Dekoration nicht nur für Evangeliare allein bestimmt war, dass in solchen Tafeln nicht nur die Parallelstellen aus den vier Evangelien in übersichtlicher Weise zusammengeordnet wurden. In dem Boetius-Codex hat der Inhalt der einzelnen Kapitel in solchen Tafeln seine Zusammenstellung gefunden. Der Säulenschaft ist manchmal mit Rinnen versehen oder umwunden, meist golden oder silbern, selten farbig oder marmoriert. Die farbigen Blattkapitelle zeigen meist korinthisierende Form. Die Basen werden durch übereinandergelegte Platten gebildet, welche manchmal auf Gold- oder Silbergrund durch rot oder schwarz gezeichnete Ornamente geziert sind. Von den Bögen hängen häufig Gefässe, Hörner, Lampen, Kronen herab. Die Zwickel sind mit Pfauen, Kranichen und anderen Vogelgestalten gefüllt, die Bogen werden meist von einer Akroterium-

*) Description of the Ivories in the South-Kensington Museum 1872.
**) Ich habe ein guterhaltenes Original dieser Münzen vor mir.



Tafel aus dem Boetius-Codex. (Bamberg.)

blume oder einem anderen Schmucke gekrönt. Die Flachbogen sind von verschiedenartig ausgeführtem Ornament geschmackvoll gebildet. Aus der mittleren Säule, aus den Verbindungen der Bogenstellungen, wächst meist ein langstieliges, manchmal stilisirtes

Blatt oder eine ähnliche Verzierung. Die reichliche Anwendung von Gold und Silber lässt diese Tafeln besonders kostbar erscheinen.

Das Schema dieser Bögen stimmt also völlig mit jenem der Kanonestafeln überein. Selbst bei der Annahme, dass die Dekoration karolingischer Evangeliare zu dieser Ausstattung die Anregung geboten hat, erscheint es schon an sich bemerkenswert, dass diese Kanones in Arkadenbogenform samt ihrer Dekoration auch zu anderem Zwecke Anwendung gefunden haben. Das Dekorationsschema der Kanones kann also in seiner Entwicklung auch durch andere Umstände beeinflusst worden sein, als durch die bisher angeführten. Die Elemente zu diesen Bögen waren jedenfalls vorhanden, aber es erscheint kaum glaublich, dass, um in den Besitz von Vorlagen für Kanonesbögen zu gelangen, eine Entnahme der Kanonesbögen aus einem fremden Formenschatze stattgefunden hat. Die Bögen der Boetius-Handschrift weisen in Gemeinschaft mit den angeführten Analogien aus altchristlicher Zeit deutlich darauf hin, dass diese Form nicht einer einzigen Bestimmung allein diente. Es ist deshalb gewagt, die künstlerische Entwicklung dieser Bögen nur in Evangelienhandschriften verfolgen zu wollen.

Die Kanonesbögen sind für die karolingische Malerei von nicht zu unterschätzender Bedeutung. In den Zwickeln, Bögen und Querbalken wie in den Stäben der Umrahmung spielt sich ein reiches Leben ab: Gefässe, Kronen und Lampen, die von den Scheiteln der Bögen herabhängen, zu den Seiten der Hauptbögen Seedrachen, Greife, schildhaltende Eroten, auf den Querbalken kleine vignettenartige Darstellungen profanen, symbolischen und religiösen Inhalts, in den Lunetten und in den Bändern der Bögen ein Reichtum von Motiven aller Art, Bäume, Sträucher, Tiere und Menschen auf den Giebelfeldern. So dienen diese Tafeln zur Entfaltung einer künstlerischen Pracht, welche zwanglos das ganze Können des Malers offenbart. Trotz des oft abbrevierten Charakters namentlich der biblischen Darstellungen zeigt sich hier, wo der Künstlerlaune ein Tummelplatz angewiesen, ein frisches Erfassen des Gegenstandes, das wie ein Beweis des

Erwachens des Erfindungsgeistes berührt. In diesen kleinen Darstellungen hielt der karolingische Künstler seine Augen auch für das reale Leben offen; denn in den Zwickeln der Kanonesbögen spiegelt sich das ganze volkstümliche Treiben der Zeit in bunter Reihe ab.

Es ist unzweifelhaft, dass diese bildlichen Darstellungen karolingisches Eigengut sind, aber es lässt sich unschwer eine Gruppe karolingischer Handschriften zusammenstellen, welche die Sitten der Zeit und des Volkes in ihren Miniaturen vor Augen führt und doch verwandte Züge mit älteren Darstellungen aufweist.

Das Harley-Evangeliar enthält Gestalten, die in einem Rebgewinde klettern — ein Freskogemälde von einem Coemeterium der Via latina (Boltari, tav. XCIII) zeigt ähnliche scheinbar weinlesende Gestalten. Bekanntlich finden sich in den Katakomben bereits bildliche Darstellungen der Thätigkeit einzelner Handwerker. Die Toten wurden nämlich häufig auf altchristlichen Monumenten in Ausübung ihrer berufsmässigen Arbeit dargestellt: wir finden Schmiede, die auf einem Amboss hämmern, Hirten, die inmitten ihrer Herde ruhen oder sitzen, Landleute, die Samen streuen oder ein Ochsengespann führen, Lastträger, welche Ballen schleppen, Schiffer, die rudern;*) es war also schon frühzeitig der Weg jenen Scenen vorgezeichnet, welche das Handwerkerleben schildern. Das Ebo-Evangeliar mit seinen Arbeitern, welche mit dem Beil an den Schrägen des Giebels schaffen, während andere Nägel mit dem Hammer einschlagen; das Soissons-Evangeliar mit seinen Fischern in dem reich belebten Wasser; das Psalterium aureum mit seinen Werkleuten beim Hausbau — diese Handschriften wurden wohl von solchen sittenbildlichen Darstellungen weit übertroffen durch die Encyclopädie des Hrabanus Maurus De origine rerum, deren Handschrift (Copie) in der Klosterbibliothek zu Montecassino**) alle Arten Gewerbe in kleinen, äusserst charakteristischen Scenen vorführt.

Geradezu eine Fundgrube solcher Genrebilder ist aber auch der Utrecht-Psalter, welcher Werkleute, Vogelsteller, mit der

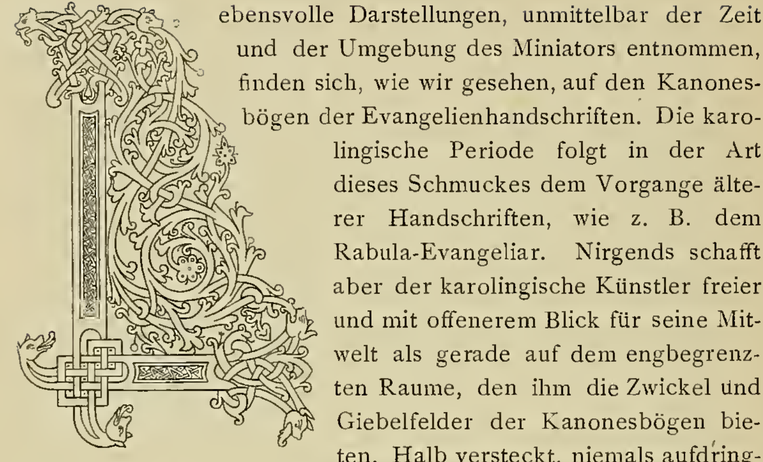
*) Viktor Schultze, Die Katakomben S. 133.

**) Tosti, Storia della Badia di Monte Cassino, Napoli 1842, I S. 228.

Weinlese und mit dem Kornschnitt beschäftigte Männer, Garbenbinder, Männer mit Messruthe und Messkette, heumähende und pflügende Landleute, Schafe hütende oder Schalmei blasende Hirten, Korbflechter u. a. in ihrer Thätigkeit schildert. Diese Gestalten des Utrecht-Psalters sind mit jenen im Ebo-Evangeliar völlig übereinstimmend gebildet; die angelsächsische Handschrift oder eine ihr verwandte hat ohne Zweifel den Schmuck auf den Giebelfeldern des Evangeliars beeinflusst, wie auch das Gewässer im Soissons-Evangeliar an jene mit Menschen, Fischen und Enten belebten Flüsse erinnert, die sich in dem Utrecht-Psalter so häufig den Vordergrund entlang ziehen.

Eine Anzahl dieser kleinen Genrebilder aber lässt sich, wie bereits gesagt, als Monatsbilder deuten und erklären.

Monatsbilder.



ebensvolle Darstellungen, unmittelbar der Zeit und der Umgebung des Miniators entnommen, finden sich, wie wir gesehen, auf den Kanonesbögen der Evangelienhandschriften. Die karolingische Periode folgt in der Art dieses Schmuckes dem Vorgange älterer Handschriften, wie z. B. dem Rabula-Evangeliar. Nirgends schafft aber der karolingische Künstler freier und mit offenerem Blick für seine Mitwelt als gerade auf dem engbegrenzten Raume, den ihm die Zwickel und Giebelfelder der Kanonesbögen bieten. Halb versteckt, niemals aufdringlich, entfaltet sich hier ein frisches Erfindertalent, zu dessen hervorstechendsten Eigentümlichkeiten ein feiner Humor gehört.

Wenn wir aber im Ebo-Evangeliar auf den schrägen Balken des Giebels Jäger, Arbeiter und Kleriker in ihrer Thätigkeit sehen, so müssen wir uns fragen: bezweckte der Miniator weiter nichts, als einfach Scenen aus dem Alltagsleben zur Darstellung zu bringen?

Dem karolingischen Zeitalter waren die altrömischen handschriftlichen Kalender wohl bekannt. Riegl*) hat nachgewiesen, dass man im 9. Jahrhundert zweimal den Kalender des Filocalus unverändert copiert hat. Aus dieser Thatsache dürfen wir folgern, dass der bildliche Schmuck der altrömischen Kalender auch dem selbständig schaffenden karolingischen Künstler Anregung geboten hat.

Es liessen sich dann drei Arten von Monatsbildern in der karolingischen Malerei nachweisen:

1. Getreue Copien altrömischer Handschriften,
2. Anlehnungen an antike Monatscyclen (Personifikationen),
3. Kalenderbilder mit neuem Inhalt (Darstellungen von Scenen aus dem Land- und Jagdleben etc).

---

*) Riegl, a. a. O. S. 33.

Anlehnungen an einen antiken Monatscyclus finden sich in dem Wandalbert-Martyrolog der Regina (cod. 438), einer spätkarolingischen Handschrift, die zeitlich dem Original, welches um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden, verhältnismässig nahe steht. Diese poetische Redaktion des Martyrologiums von dem Mönch Wandalbert von Prüm enthält nämlich 11 Monatsbilder, mit der Feder gerissen, ziemlich roh bemalt.

Der Januar, eine männliche Gestalt in Tunika und Mantel, ergreift den Steinbock mit der Rechten, während er mit der Linken ein weisses Schwein hält.*) Der Februar, ähnlich gebildet, hält mit beiden Händen ein umgestürztes längliches Gefäss, dem Wasser entströmt, welches in ein darunter befindliches Feuer fliesst. Der März trägt an einer Schnur die beiden Fische des Zodiacus. Der April trägt in der Linken einen Blütenzweig, mit der Rechten schlägt er ein Schnippchen; an seiner Seite steht der Widder. Der Mai, mit einem Blütenkranz geschmückt, hält drei grüne Zweige; rechts unten steht der Stier. Der Juni, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, hält in der Linken ein Brett mit zwei Büsten — den Zwillingen — empor; die Rechte umfasst einen Gegenstand, der als Fackel gedeutet werden könnte. Über der Figur flattert ein Vogel. Der Juli erscheint als Grasmäher, der den Schleifstein am Gürtel trägt. Rechts ist der Krebs dargestellt. Der August schneidet mit krummer Sichel Ähren; am Boden liegt ein Ährenbündel, daneben steht der Löwe. Der Oktober hält den Mantel mit der Linken hinaufgezogen und über den Arm gelegt; dieselbe Hand trägt einige Reben, während die Rechte die Waage emporhält. Der November führt mit der Rechten ein Horn zum Munde und hält mit der Linken einen Stab. Der Dezember, eine sitzende bärtige Gestalt, mit Tunika und Mantel, auf einen Stab gestützt, hält den unbekleideten Fuss über ein Feuer. Links ist der Schütze als Kentaur, den Bogen spannend, dargestellt.

In diesen Monatsbildern wird also vielfach aus dem antiken Formenschatze geschöpft; es sind Anlehnungen an den

---

*) Riegl, a. a. O. S. 43 ff.

Filocalus-Kalender oder eine verwandte Handschrift nachweisbar, aber es finden sich auch Darstellungen, welche Scenen aus dem täglichen Leben schildern, die als freie Erfindungen zu betrachten sind. Diese Vermischung zweier scheinbar weit auseinander liegender Richtungen, des antiken Elementes mit dem Sittenbild der Zeit, ist wichtig genug, um näher gewürdigt zu werden.

Die libri Carolini eifern gegen diese vielverbreiteten Personifikationen der Monate, wie wir S. 32 und 39 dargethan haben. Sollte diese Verurteilung der antik-heidnischen Personifikation bewirkt haben, dass in keinem der bis jetzt bekannten karolingischen Sakramentare bildlicher Kalenderschmuck sich findet? Ich halte eine derartige Einwirkung der libri Carolini für ausgeschlossen, wie ich auch bezweifle, dass es der Einfluss derselben ist, welche den Miniator des Wandalbert-Martyrologs abhielt, durchwegs antike Personifikationen zu benützen. Die libri Carolini bekämpfen ja nicht allein die Personifikationen der Monate: sie betonen auch die Unschicklichkeit der Darstellung des Oceanus und der Tellus, des Sol und der Luna u. s. w. Nun haben wir gesehen, wie Alkuin und Theodulf an den auch in der altchristlichen Kunst gebräuchlichen Naturpersonifikationen festhielten, wie die meisten karolingischen Evangelienhandschriften auf dem Kreuzigungsbilde Sol und Luna darstellen — sollte also den Warnungen der libri Carolini nur bezüglich der Monatsbilder Beachtung geschenkt worden sein? Ein solcher Fall ist kaum anzunehmen. Der Miniator des Wandalbert-Martyrologs hat gewiss unbeeinflusst von den karolinischen Büchern seine Auswahl unter den Kalender-Vorlagen getroffen. Was nun die genrehaften Scenen aus dem Profanleben der Menschen anlangt, so ist nicht zu vergessen, dass schon der Filocalus-Kalender auf die Thätigkeiten der Menschen in den verschiedenen Jahreszeiten Rücksicht nimmt, dass ferner ländliche Genrescenen auch in der antiken Kunst sich häufig nachweisen lassen.*) Die altchristliche

*) So auch genrehafte Darstellungen des Fischerlebens. Vergl. Revue archéol. N. S. XXXII 1876 p. 16 f. Antike Darstellungen aus dem Hirtenleben bei Matz und Duhn, Ant. Bildwerke in Rom II, S. 270—277.

Kunst übernahm solche Darstellungen von der Antike Auf einem Relief im Lateran-Museum*) sind die Genien dargestellt, wie sie, rings um den guten Hirten gruppirt, in geschäftiger Thätigkeit die Arbeiten des Jahres vollziehen: sie schneiden Getreide, brechen Trauben, keltern, heimsen ein. Ähnliche Scenen, noch individueller gestaltet, weist auch der Sarkophag des Junius Bassus auf. Ein von Ciacconio copirtes Wandgemälde in S. Zefirino zeigt vier mit den Arbeiten der vier Jahreszeiten beschäftigte Knaben und dabei die Inschriften: HYEMS VER AESTAS AUTUMNUS. Aber nur in Verbindung mit jenen oben erwähnten Darstellungen aus dem Utrecht-Psalter und dem Ebo-Evangeliar, welch' letzteres ein Beweis der Existenz der dritten Art der karolingischen Kalenderbilder ist, lassen sich die Genrescenen der karolingischen Periode in ihrer Bedeutung als künstlerische Darstellungen richtig beurteilen.

Der Miniator des Ebo-Evangeliars wollte vermutlich mit seinen Darstellungen auf den Schrägen der Giebel auf Beschäftigungen hinweisen, die in gewissen Monaten üblich sind. Die vogelfangenden Männer beziehen sich ohne Zweifel auf den Oktober; ein Vogelsteller wird nämlich häufig, übereinstimmend mit Eustathius und den Monatsregeln, in den Miniaturen dargestellt. Als Novemberbild liessen sich die Jagdscenen deuten — die Bauleute weisen auf den Frühling hin, die Kleriker in ihrem beschaulichen Wirken auf den Winter. Jedenfalls sind diese Scenen von einem karolingischen Kalendarium beeinflusst, welches an die verschiedenen Beschäftigungen der Bewohner des Klosters anknüpfend, Handwerk, Jagd und Studium zum Gegenstande hatte.

Drei Kalendergedichte sind uns aus karolingischer Zeit erhalten: das des Mönches Wandalbert von Prüm: De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus**) und die zwischen 855—859 geschriebenen Carmina Salisburgensia***), welche zwei Serien von Monatsversen enthalten. Das erste Ka-

*) Joh. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im Museum des Lateran. S. 143 ff.

**) Mon. Germ. Poetae latini aevi Carolini ed. Dümmler II. 604 ff.

***) Mon. Germ. Poet. lat. II. 644 ff.

lendergedicht kennt zwar keine Personifikation, stimmt aber im Wesentlichen mit dem Inhalte der oben geschilderten Darstellungen überein; die Carmina Salisburgensia bieten in ihrem ersten Teile nicht viel mehr als einen Auszug aus dem Gedichte Wandalberts, während der zweite das einzige dieser Kalendergedichte ist, welches die antike Tradition, die persönliche Auffassung des Monatsbegriffs, beibehält. Wie die Maler schafft aber auch der Salzburger Dichter keine Personifikationen für die Monate, sondern er sucht nur die Thätigkeit des Menschen in einem bestimmten Monate zu schildern. Diese Übereinstimmung mit den Darstellungen der dritten Art der karolingischen Kalenderbilder lässt darauf schliessen, dass dem Dichter solche Monatsbilder vorlagen: thatsächlich enthält auch der wohl dem Beginne des 9. Jahrhunderts angehörige Cod. lat. 210 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek eine Serie von Monatsbildern, welche wohl als Copien nach einer karolingischen Handschrift zu betrachten sind: sie schliessen sich wörtlich an die Schilderung des Salzburger Gedichtes (II.) an.

Die grosse Verbreitung solcher Kalenderbilder und Gedichte hat jedenfalls auch gewisse kleine Darstellungen im Utrechtpsalter beeinflusst. Wie angedeutet, finden wir in diesem Psalter ohne Bezug auf den Text: heumähende, rohrschneidende, pflügende Landleute, Fischer, Winzer und Bauleute. Die Fischjagd im Soissons-Evangeliar verdankt ohne Zweifel ebenfalls einem Monatsbilde ihre Entstehung, welches wahrscheinlich den Februar darstellte.

Wir dürfen uns nicht darüber wundern, dass diese Monatsbilder auch einzeln auftreten — war es doch Karl der Grosse, welcher den Monaten deutsche Namen gab und den April Oster-, den Dezember Heiligenmonat nannte, während er die übrigen Monate nach den Jahreszeiten und der wechselnden Thätigkeit in der Landwirtschaft, wie Winter-, Lenz-, Heu-, Weidemonat u. s. w. bezeichnete. Im Karolingerreiche ergriff die bildliche Darstellung Das mit jugendlichem Eifer und verwertete die neugewonnene Bereicherung des Bilderkreises, wo sich nur immer Gelegenheit bot: ein frischer Natursinn tritt jetzt mit Erfolg der Personifikation im antiken Sinne entgegen.

Freilich erhält sich auch dieser Natursinn nicht immer in voller Stärke — ein symbolischer Zug, welcher in der karolingischen Malerei wie ein Nachklang der altchristlichen Kunst berührt, die ja ihre Sinnbilder teilweise auch dem Tier- und Pflanzenreiche entnahm, mischt sich hier ein. Eine Kanontafel in der Viviansbibel bringt, wie bereits oben gesagt, die Darstellung einer futterstreuenden Frau und einer Herde von Böcken mit einem Hirten. Die futterstreuende Frau könnte als Winter gedeutet werden; denn die libri Carolini erwähnen seine Darstellung also: »Hiemem animantibus pabula praebentem«. Es ist aber unzweifelhaft, dass diese Frau die Kirche darstellt. Der die Geissel schwingende Hirte mit einer Herde springender Böcklein lässt sich unschwer als Monatsbild für März oder April deuten. Aber es dürfte auch hierin eine Allegorie zu erblicken sein, die der ersteren nahe verwandt ist.

So sehen wir, wie Darstellungen, zu welchen ohne Zweifel die in grosser Anzahl verbreiteten Kalenderbilder die Anregung geboten haben, ihres ursprünglichen Charakters entkleidet, eine symbolisirende Bedeutung erlangen.

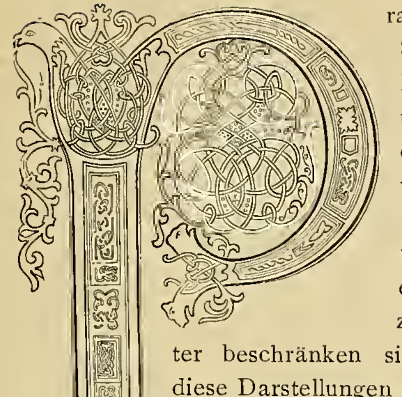
Während diese ganze Wandlung sich ausschliesslich in der karolingischen Periode vollzog — das Element, das Vorbild, wie der dasselbe benützende Miniator gehört ein und derselben Zeit an — so lässt sich nachweisen, dass auch altrömische Kalendarien in ähnlicher freier Weise benützt wurden. Das Kalendarium des Chronographen vom Jahre 354 stellt als April einen Mann in kurzer Tunika dar, der mit lang gestielten Klappern in den Händen tanzt *) — derselbe Mann begegnet uns in ähnlicher Tracht und in ähnlicher tanzender Stellung, die Klappern schlagend, auf dem S. 129 veröffentlichten Bilde aus dem Psalter Karls des Kahlen, während der diesem gegenüberstehende Tänzer sein Vorbild, wie wir nachgewiesen, in der Cosmashandschrift hat.

An einer späteren Stelle, bei dem Abschnitte über die Tierdarstellungen in der karolingischen Malerei, wird noch besonders darauf hinzuweisen sein, wie Tiere z. B. aus dem Kalender des

*) Strzygowski, a. a. O. Tafel XXII.

Filocalus in karolingischen Handschriften, deren Inhalt keinen Raum für ein Kalendarium, für eine Folge von Monatsbildern bot, in anderer Zusammenstellung einfach kopirt wurden. Für die Beurteilung der Arbeitsweise der karolingischen Miniatoren ergeben sich daraus wichtige Anhaltspunkte.

Der bildliche Schmuck der spätrömischen Kalender war also eine ungemein beliebte Quelle für den karolingischen Miniator. Die Kalender begünstigten die Einführung der Antike in die karolingische Malerei. Nicht nur, dass sie, wie der Filocalus-Kalender, öfters abgeschrieben wurden: die antiken Vorbilder wurden eifrig benützt und die antike Form bleibt noch dann gewahrt, wenn der Charakter der antiken Personifikation verschwindet. Und auch dann noch, als für die Monatsbilder neue Typen geschaffen wurden, als an die Stelle der ernst-feierlichen, oft rätselhaften Personifikationen aus dem frischen Leben gegriffene Figuren und Scenen traten, auch dann noch bildeten die spätrömischen Kalenderillustrationen eine Hauptquelle für die karolingische Malerei in mannichfacher Hinsicht, namentlich aber blieb ihr Einfluss auf das dekorative Beiwerk der karolingischen Handschriften in voller Stärke.



rachthandschriften der Schule von St. Gallen sind der Folchard-Psalter*), entstanden vor 872, u. der Goldene Psalter vom Ende des neunten Jahrhunderts. Hervorragend sind die geschichtlichen Darstellungen dieser Psalter schon deshalb, weil ihnen eine selbständige Bedeutung zuzuerkennen ist. Im Folchard-Psalter beschränken sich, wie bereits S. 90 gesagt, diese Darstellungen auf die Ausfüllung der Lunetten, der Arkaden. Die Widmung des Psalters durch Folchard an Christus und die Klosterschule verdienen am meisten Beachtung. Als Klosterschule lässt sich nämlich jenes Bild bezeichnen, in welchem in dem einen Rundbogen der König David als Schreiber sitzt, in dem anderen die Gruppe der Sangesmeister, in welchen man mit Recht die Schar der schreibenden oder aufhorchenden Klosterschüler erkannt hat. Die sämtlichen Bilder sind mit einer dunkelbraunen Tinte mit derben Federzügen entworfen und mit Deckfarben bemalt. Die nackten Teile sind in der Naturfarbe des Pergaments ausgespart. Bedeutender als diese figürlichen Darstellungen ist der ornamentale Schmuck dieser Handschrift: es kann mit Recht behauptet werden, dass sie in dieser Richtung die wichtigste und glänzendste Leistung ist, welche die Schule von St. Gallen aufzuweisen hat.

Bedeutender sind indes die figürlichen Darstellungen des Malers des Psalterium aureum. Den Anfang des Bildes macht David mit seinen Chören; dann folgt das Bild des Hieronymus. Die übrigen Illustrationen führen Erlebnisse Davids, Begebenheiten aus seiner Geschichte vor Augen. Wir sehen Davids Salbung, den Bau und die Weihe der Stiftshütte, die Verfolgungen, die ihm Saul bereitet, seine Flucht in die Wüste Juda, seinen Aufenthalt bei

*) Photographien des Folchard-Psalters verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Richard Stettiener in Berlin.

dem Könige Gathis, seine Kriegszüge und Siegesthaten u. s. w. Mit Ausnahme der drei ersten Bilder haben wir im Uebrigen jedenfalls karolingische Originalschöpfungen vor uns. Während die ersten drei Bilder auf Purpur gemalt, die Figuren ausgespart, die Umrisse breit mit Goldfarbe aufgetragen sind, werden in den übrigen die Umrisse mit der Feder, meistens mit brauner Farbe gezogen, die nackten Theile leicht abgetönt und die Gewänder rot, braun, grün, blau schattiert. *)

Bei allen Gebrechen und Schwächen, welche den Darstellungen des Psalterium aureum anhaften, bei aller Missachtung natürlicher Farben, die der Maler nur als willkürlichen Schmuck betrachtet, muss doch die frische Naivität des Vortrages, für den kein theologisches Interesse und kein dogmatisch-moralisches Element in den Psalmen existiert, muss die lebendige Kraft der Phantasie gewürdigt werden.

Rahn hat sich bemüht, die Erklärung für den Gegensatz zu finden, der zwischen dem Psalterium aureum und den Werken karolingischer Hofkunst besteht: er hat den Maler des Psalteriums als einen Autodidakten geschildert, der unbestimmte Erinnerungen bewahrte an bedeutende Werke, die er einstmals gesehen, der inmitten einer Umgebung von blos kalligraphisch geübten Mitbrüdern sich von dem Strome des höheren Kunstlebens abgeschnitten sah.

Es steht indess fest, dass der Maler bei den ersten zwei Bildern ältere Vorbilder wörtlich benützte; bei dem dritten dürfte nur eine Entlehnung der Gestalt des Königs nachzuweisen sein. Die Bibliothek von St. Gallen bot ohne Zweifel doch manche Anregung auch in künstlerischer Hinsicht. Es ist eine Erfahrung, die sich auch noch in einem anderen, später zu behandelnden Falle bewahrheitet, dass in den karolingischen Klosterschulen die Technik zur Anwendung anlangt, welche vorherrschend ist in dem Bestande der Bilderhandschriften der betreffenden Klosterbibliothek. Die Mehrzahl der Miniaturen, welche im IX. und X. Jahrhundert in St. Gallen entstanden sind, trägt den Charakter von illuminierten Zeichnungen. Wir dürfen daraus schliessen,

*) J. Rudolf Rahn, Das Psalterium aureum. St. Gallen 1878.

dass es zumeist Handschriften mit colorirten Federzeichnungen waren, an welchen sich der Stil der St. Galler Mönche bildete. Und es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Handschriften vorwiegend angelsächsischen Ursprunges waren.

Eine der Miniaturen des Psalterium aureum schildert die Vollendung der Stiftshütte. Unter den Werkleuten ist auch einer, der mit Axt und Stemmeisen die letzte Hand an den Ausbau des Daches legt. Ähnliche Gestalten — freilich in anderer Stellung —, mit dem Beil oder Hammer am Giebel arbeitend, enthält ja auch das unter angelsächsischem Einfluss stehende Ebo-Evangeliar. Und noch manch' andere Gestalt im Psalterium aureum weist stilistische Übereinstimmung mit angelsächsischen oder angelsächsisch beeinflussten Handschriften auf.

Noch ein anderer Umstand ist beachtenswert. Der Psalter Karls des Kahlen enthält das Bild Davids ganz ähnlich, wie es im Psalterium aureum dargestellt ist, und dasjenige des hl. Hieronymus. Nun ist das Bild Karls des Kahlen in seinem Psalter mit einem von Säulen getragenen Giebel bekrönt. Darüber erhebt sich, ähnlich einer Attica, ein nach oben geradlinig abschliessender Aufbau, dessen dreieckige, von dem Giebel und den seitlichen Pilastern begrenzte Zwickel ein Ornament von goldenen Ranken und Blättern schmückt. Der Sanct Gallische Künstler hat nun von diesem Bilde bei der Umrahmung der Darstellung des hl. Hieronymus in etwas unbeholfener Weise Gebrauch gemacht: er hat sie aus korinthischen Säulen gebildet, die durch einen Spitzgiebel verbunden sind, zur Seite desselben ein Ornament von Blattgewinden, auf farbigen Teilen gemalt, die die Form von dreieckigen Zwickeln haben. Abgesehen von dem Mangel der Kenntnis der struktiven Formen, welche aus dieser Umrahmung spricht, ist diese nachweisbare Anlehnung von hoher Wichtigkeit. Der Psalter Karls trägt bekanntlich eine Elfenbeindecke, deren Reliefs nicht blos gleichzeitig, sondern offenbar auch für denselben geschaffen wurden. Diese Reliefs sind nun übereinstimmend mit Bildern des Utrechtpsalters, der offenbar von einem Angelsachsen illustrirt wurde. Es ist bereits berührt worden, dass die Darstellung des psallirenden David im Psalter Karls

sich an jene Auffassung innig anschliesst, welche zuerst in dem um das Jahr 700 entstandenen angelsächsischen Canterbury-Psalter nachweisbar ist.

Da das Psalterium aureum nicht nur durch den Schmuck der Giebelhalle, sondern auch durch das Bild des David mit dem Psalter Karls in Verwandtschaft steht, so ergibt sich daraus, dass beide Künstler aus einer Handschrift schöpften, die ohne Zweifel angelsächsischen Ursprungs war.

Auf Grundlage dieser Thatsachen lässt sich am ehesten die Pflege des Federzeichnungsstiles in St. Gallen beurteilen. Die selbständige Erfindungsgabe des Sanct Gallischen Künstlers wird dadurch nicht in Frage gezogen, wenn wir feststellen, an welcher Handschriftengruppe die Maler von St. Gallen in der karolingischen Periode ihren Stil bildeten. Auf die ornamentale Kunst von St. Gallen, welche in ihrer kalligraphischen Leistungsfähigkeit selbst schulbildend wirkte, dehnten sich diese fremden Einflüsse nicht aus.

Blüten karolingischer Klosterkunst dürfen wir die Handschriften von St. Gallen nennen, welche den weitaus edelsten Bestand klösterlicher Kunst in sich schliessen, aber neben St. Gallen bedarf auch Fulda einer Würdigung, wenn es gilt, die Leistungen der Klosterschulen in der Karolingerzeit festzustellen.

Es sind ungewöhnliche künstlerische Leistungen, welche Fulda aufzuweisen hat; sie lassen sich nicht eigentlich in den Rahmen des karolingischen Bilderkreises fügen, wie wir ihn bisher kennen lernten: eine freiere Art der Auffassung, die bisher üblichen Bahnen verlassend, tritt uns hier entgegen.

Es ist vor allem die bereits erwähnte Handschrift: Candidi Monachi Fuldensis Vita Aegil abbatis, welche unsre Beachtung verlangt. Die Handschrift ist heute verschollen. Christoph Brower hat sie 1612 in seinen drei Büchern der »Fuldensium Antiquitatum« benutzt, und grösstenteils auf diese Erwähnung der Handschrift gründet sich unsere Kenntnis derselben.

Bruun, mit dem Beinamen Candidus, ist wohl derselbe befähigte Mönch, welchen Abt Ratgar (802—817) zu Einhard gesandt hatte, um sich von ihm unterrichten zu lassen. Bruun schrieb auch ein heute verschollenes Leben des zweiten Abtes Baugulf. Das Leben Eigils, geschickt und lebendig verfasst, wenn auch nicht ganz fehlerfrei und einwandlos, verleugnet nicht die Schule Einhards.

Für die Kunstgeschichte ist nun von Werth, dass Candidus oder Bruun sein Werk dem Modestus oder mit deutschem Namen Reccheo zugeeignet hat, von welchem angeblich die Zeichnungen zu dem Werke stammen, welche den Zweck hatten, die Unthaten des Ratgar noch anschaulicher zu machen.

Wir verlassen uns, wenn wir diese Thatsachen anführen, allerdings nur auf unsern Gewährsmann Brower, der jenen karolingischen Codex noch in Händen hatte. Brower gibt selbst Abbildungen aus dieser Handschrift, so S. 89 mit der S. 88 sich findenden Einleitung: Hinc in carminum libro Modestus Ratga-

rium praeclaro schemate expinxit, juxta cum monocerotis imaginem ponens, infesto cornu in odium gregem incurrentis. S. 169 kommt Brower wiederholt auf diesen Codex zu sprechen und bemerkt: Modestus Candidi collega, arte pictor, in perantiquo membraneo codice, habitus prisci lineamenta quaedam adumbravit.

Es ist wohl nicht unberechtigt, Brower auf seine Zuverlässigkeit hin zu prüfen. Brower (geb. 1559, gest. 1617) war eine Zeit lang Rektor des Jesuitencollegiums in Fulda. Er zeichnete sich als Forscher durch grosse Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit aus, nur lässt er, trotz allem ein Kind seiner Zeit, kritische Akribie vermissen. Für uns steht fest, dass er den Codex während er die Materialien zu seinem Buche sammelte, oft genug vor Augen hatte. Er wird zweifelsohne bei der Wiedergabe von Wort und Bild mit derselben Redlichkeit zu Werke gegangen sein, welche sein vielgepriesenes »opus immortale«: Antiquitatum et Annalium Trevirensium libri XXVI auszeichnet.

Wir haben keine Anhaltspunkte, um feststellen zu können, von wem die Zeichnungen zu den Kupferstichen in Browers Werk stammen. Jedenfalls müssen wir, da der karolingische Charakter ganz verwischt ist, uns damit begnügen, zu wissen, was dargestellt war. Weit gefehlt wäre es, von diesen manierierten Kupferstichen auf die Ausführung der Miniaturen irgend welchen Schluss ziehen zu wollen. Aber ebenso sicher ist, dass der wesentliche Inhalt der Miniaturen getreuliche Wiedergabe gefunden hat.

Das Widmungsbild, welches zu den Dedikationsversen an Modestus gehört, stellt den Verfasser und den Maler dar; sie sitzen sich gegenüber, der Eine hält mit der Linken ein Buch, die Rechte ist erklärend erhoben. Die Handbewegung des anderen Mönches entspricht ebenfalls dem Ernste einer gelehrten Disputation.

Eine zweite überlieferte Zeichnung stellt den Abt Ratgar dar, wie er, den Krummstab in der Rechten, aber ohne Mönchskutte, in einem kirchlichen Prachtbau dasteht, aus dessen Porticus ein Einhorn wütend gegen eine Schafherde anspringt. Mit einem Einhorn nämlich verglich man den Abt, obwohl das Tier auch überhaupt als Symbol des Klosters Fulda erscheint. Der Prachtbau

enthält ohne Zweifel eine Anspielung auf die Bauleidenschaft des baukundigen Abts. Diese Miniatur wird durch die Verse Bruuns (Vita Eigilis, cap. 5) erläutert:

Hoc (Baugulfo) jam cessante, successit Monoceros, qui
Forte gregem sibi comissum (res foeda refertur)
Nescio qua fronte stimulis agitabat ineptis,
Donec vi nimia, pastum fontesque fluentes,
Dulcia namque loca et stabula alta coactus
Deserit, atque fuga regnis decessit avitis.

Die dritte Miniatur, welche Brower veröffentlicht, illustrirt wiederum die Ereignisse aus der Klostergeschichte Fuldas. Im Laufe des Jahres 818 suchte nämlich das Kloster bei dem Kaiser die Erlaubnis zur Wahl eines neuen Abtes nach, nachdem die Verwaltung Ratgars ein schlimmes Ende genommen. Die Miniatur schildert nun die Bewegung und Aufregung, welche nach der Rückkehr der zum Kaiser gesandten Mönche im Kloster entstand. Die drei Mönche, welche die von Seite Ludwigs des Frommen gewährte Bitte den Übrigen verkünden, sind Adalfrid und die Presbyter Odilo und Reccheo. Die Gruppe der gespannt lauschenden Mönche ist überraschend geschickt geordnet und trefflich charakterisirt: der Vorderste ist auf die Kniee gesunken, während die Anderen ungestüm hinter ihm nachdrängen, als wollten sie dem Sprechenden das Wort von der Lippe nehmen.

Es drängt sich angesichts dieser Leistungen die Frage nach den übrigen Werken dieser Schreibschule auf; denn es ist klar, dass solch' reiche Schöpfungen nicht plötzlich aus dem Boden emporgewachsen sind. Hier wird zum Erstenmale in der karolingischen Malerei versucht, lebende, klar wahrnehmbare Menschen zu schaffen und zwar mit einem Wahrheitssinn, der die in ihrer Aussprache noch unbeholfene Kunst vollkommen erscheinen lässt.

Was die bildliche Überlieferung anlangt, so liegen uns nur Druckwerke vor, in welchen diese Miniaturen in Kupferstich ausgeführt sind: Brower (1612), Mabillon, Annales ord. S. Benedicti (1704), Eckhart, Com. de rebus Franc. orient. (1729), Schannat, Historia Fuldensis (1729). Bei Mabillon finden sich die Kupfer-

stiche in vergrössertem Mafsstabe, aber getreu nach Brower. Eckhart schöpft ebenfalls aus Brower, nur bei Schannat scheint es zweifelhaft, ob ihm nicht Originalzeichnungen zur Verfügung waren. Bei Brower und den ihm Folgenden sind die Gruppen der Mönche bei der Verkündigung des kaiserlichen Bescheides zusammengedrängt; man sieht an der Abkürzung der an den äussersten Ecken stehenden Figuren, dass vielleicht das Format des Brower'schen Werkes nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung des Kupferstiches blieb. Bei Schannat ist ein weit grösserer Raum zwischen den beiden Mönchsgruppen, die Gruppe der die Botschaft empfangenden Mönche trägt nicht, wie bei Brower, tonsurirte Häupter, sondern zeigt vollen Haarwuchs; endlich sind hier zu beiden Seiten Andeutungen von Säulen, die bei Brower fehlen. Die Darstellung bei Schannat gibt dem Abte Ratgar feierlichere Gesichtszüge; auch die Architektur weist manche Abweichung auf. Doch soll damit keineswegs behauptet sein, dass diese Verschiedenheiten notwendig zu dem Schlusse führen müssen, die Kupferstiche bei Schannat (von dem Frankfurter Peter Fehr) seien nach der Originalhandschrift gefertigt.

Wie oben erwähnt, kann uns Brower als Gewährsmann genügen, und seine Angabe ersetzt einigermassen die handschriftliche Überlieferung. Facsimiles sind die Browerschen Nachbildungen freilich nicht, aber sachlich sind sie gewiss richtig, wenn sie sich auch stilistisch vom Original weit entfernen.

Eine andere verschollene, ebenfalls gewiss in Fulda entstandene Handschrift ist in zwei genauen Copien in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha (Cod. 84) und im Domkapitelarchiv zu Modena (Cod. Ord. 1, 2) erhalten: der Codex der Leges Barbarorum, einer Sammlung der einzelnen Volksrechte, welche von einem Lupus, vermutlich dem späteren Abt von Ferrières, für Graf Eberhard von Rätien und Friaul angelegt wurde. Die Modeneser Handschrift enthält fünf Bilder, die nach der Beschreibung in den Versen des Lupus, welche auch in der Copie abgeschrieben sind, bereits die Fuldaer Handschrift schmückten. An der Spitze der Lex Salica bringt sie die vier mythischen Frankenkönige Wisegast, Aregast, Salegast und Bedegast, paar-

weise im lebhaften Gespräch vereinigt, unter ihnen der Schreiber. Am Beginne der Lex Ripuaria ist ein Blatt mit dem thronenden König Eddanan, an dessen Seite zwei Hofleute stehen. Vor der Lex Alamannorum bringt sie ein drei Seiten umfassendes Gruppenbild der Volksversammlung, vor den Leges Langobardorum Rachis und Aistulf auf einer Thronbank nebeneinander sitzend. Den Schluss bildet das Bildnis Karls des Grossen mit seinem Sohne Pipin. *)

Die Handschrift in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha enthält Capitularien fränkischer Könige, das salische Gesetz, die ripuarischen, longobardischen, alemannischen Gesetze, einen Codex Theodosianus u. s. w. Das Bild Karls und Pipins ist auch hier erhalten; der neben dem unbärtigen Karl sitzende vollbärtige Pipin hält in der erhobenen Rechten einen Ring, nach welchem Karl die Hand ausstreckt. Aus einer anderen fuldaischen Handschrift ist in der Handschrift in Gotha ein Bild copirt, welches den thronenden Karl mit dem Gesetzbuch darstellt, umgeben von zwei Geistlichen.

Es ist darauf hingewiesen worden, dass diesen Porträtbildern das zeitliche Vorrecht vor den Dedikationsbildern in den Prachthandschriften einzuräumen ist. Diese Zuweisung beruht ja vollkommen auf historischer Basis, aber ich vermag in diesen flüchtigen Zeichnungen keine Porträtdarstellungen zu erblicken, welche sich den Dedikationsblättern der Prachthandschriften ebenbürtig an die Seite stellen liessen; ich glaube also auch nicht, dass diese Bilder Anregung zur Ausführung jener wirklich Porträtähnlichkeit anstrebenden Widmungsblätter gaben. Die Quelle für dieselben ist vielmehr gewiss in älteren Handschriften zu suchen; **) und erst in zweiter Linie werden römische Konsulardiptychen oder christliche Diptychen in Betracht kommen.

Schon in der Einleitung (S. 89) habe ich die Vermutung Clemen's unterstützt, dass auch die Wiener Ottfrid-Handschrift in Fulda entstanden ist. Sie enthält zuerst die Darstellung des Einzuges Christi, teilweise in Farben ausgeführt. Aus einem

*) Vgl. Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Grossen, S. 79.

**) Vgl. S. 250.

mit einem Kreuze geschmückten Thore treten palmzweigtragende Gestalten; andere breiten ihre Kleider aus. Christus, auf dem Esel reitend, hat die Hand segnend erhoben; ihm folgen seine Jünger, welche durch eine Reihe hinter ihm auftauchender Köpfe angedeutet sind. Das zweite Bild, welches das Abendmahl darstellt, ist entweder durch eine spätere Hand ganz überarbeitet, oder es stammt überhaupt aus einer späteren Zeit; als karolingisch kann es jedenfalls nicht anerkannt werden. Das dritte Bild, die Kreuzigung, ist am sorgfältigsten ausgeführt. Unter dem Kreuze stehen schmerzvoll Maria und Johannes. Zu beiden Seiten des Kreuzes erscheinen Sonne und Mond; ich habe dieser Darstellung wegen die Miniatur bereits S. 171 beschrieben.

Mit dieser Aufzählung ist die Produktion der Schule von Fulda gewiss noch lange nicht erschöpft. Sie erscheint uns als jene, welche einen praktischen Begriff von der Wesenheit und dem Zusammenhang der Dinge hat: sie bestrebt sich, dem menschlichen Geiste Alles verständlich zu machen. Dabei tragen ihre Schöpfungen meist den Stempel der Originalität. Diese frische und beherzte Schule aber, die so Bedeutendes leistete, verschmähte es auch nicht, ihre Kunst zu albernen Spielereien zu verwenden — gerade als ob sie den Überschuss ihrer Kraft hätte vergeuden wollen.

Auf Fulda führen nämlich auch jene Handschriften des Hrabanus Maurus zurück, die eine ganz besondere Art pflegen, die Poesie mit der Kunstvorstellung zu verquicken, nämlich ausser dem Gedanken, äusserlich durch die Anordnung der Buchstaben: ich meine die Handschriften de laudibus s. Crucis. Das Werk enthält ausser den Widmungen und der Vorrede 28 Abschnitte oder Figuren, in welchen ein Teil der Buchstaben, unbeschadet des ursprünglichen Zusammenhangs, für sich genommen noch einen Sinn gibt, der die Mysterien des Kreuzes aufschliesst. Durch diese ausgesonderten Buchstaben wird nämlich stets ein Kreuz gebildet, entweder einfach oder in zusammengesetzter Form. Meist sind diese durch die Buchstaben zweiter Ordnung gebildeten Umrisse selbst wieder Buchstaben oder geometrische Figuren; einigemal aber auch Bilder lebender Wesen.

Das unmittelbare Vorbild dieser Künsteleien, die übrigens auch Alkuin pflegte, schuf Porfyrius Optatianus, der Lobredner Constantins des Grossen. Dieses Werk zum Preise des heiligen Kreuzes wurde von Hrabanus selbst mehrfach in Fulda vervielfältigt und bis in das späteste Mittelalter hinein immer wieder abgeschrieben und bewundert. Paul Clemen hat (Rep. für Kunstw. XIII. S. 126) eine sehr fleissige und übersichtliche Zusammenstellung der hier in Betracht kommenden Handschriften gegeben, die sich übrigens in ihrem Bilderschmucke meist vollständig gleichen: die Handschriften enthalten den Kaiser,*) Christus am Kreuze, vier Engel, das Lamm, umgeben von den vier Evangelistensymbolen und das Bildnis des Verfassers. Nur finden sich in einzelnen Handschriften der karolingischen Periode, die vermutlich unter den Augen Hrabans entstanden sind, übereinstimmende Widmungsblätter, die sich auf die Geschichte der Widmungen des Werkes beziehen, so in der Handschrift der Wiener Hofbibliothek (Codex N. 652), welche in einem Blatte die Übergabe des Evangeliums durch Hrabanus, der von Alkuin begleitet ist, an einen Bischof enthält; auf einem anderen Widmungsblatte derselben Handschrift bringt Hrabanus sein Buch dem Papste dar, der von zwei Mönchen umgeben ist. Dann folgen die bekannten Bildergedichte mit ihren Darstellungen.

Der Kaiser ist in allen Handschriften stehend dargestellt; das mit einem Helm bedeckte Haupt ist von einem Nimbus umgeben. Er trägt einen Schultermantel, eine Tunika, Hosen und Stiefel. Die Rechte umfasst einen hohen Kreuzstab, die Linke stützt sich auf ein Schild. Die ganze Gestalt erinnert an die Darstellungen spätrömischer Kaiser.

Christus erscheint immer nur mit dem Lendenschurz versehen; der Kreuznimbus enthält die drei Buchstaben A, M und Ω.

Die Seraphim und Cherubim befinden sich innerhalb einer Umrahmung, welche durch ein Kreuz geteilt ist.

Das Agnus Dei und die vier geflügelten Evangelistensymbole sind ähnlich gebildet wie im Codex aureus und in der Bamberger Alkuinbibel.

*) Vgl. S. 121.

Die Gestalt des im Gebet vor dem Kreuze knieenden Hrabanus ist ebenfalls allen Handschriften gemeinsam.

Die späteren Handschriften, welche nicht als Widmungsexemplare Verwendung fanden und deshalb weniger reich ausgestattet sind, entbehren nur der beiden Darstellungen der Übergabe des Buches an den Papst und an den Bischof. So z. B. die aus spätkarolingischer Zeit stammende Zwettler Handschrift, deren Bilder: Christus in der Darstellungsform des Triumphans in cruce, die vier Engel, das von den Evangelistensymbolen umgebene Lamm und das Bildnis des Verfassers, sich genau an die ältere Wiener Handschrift anschliessen.*)

Neuwirth hat im Rep. für Kunstw. (Bd. XIV. S. 265) die Vermutung geäussert, der Umstand, dass das Bild des Kaisers fehle, spreche für Beziehungen zu einem Texte der ursprünglichen, 806 fallenden Abfassung, die Hatto gewidmet war.

Der mir vorliegende Druck des Werkes von 1503 von Thomas Anshelm in Pforzheim enthält die sämtlichen Darstellungen, auch den Kaiser, in völliger Übereinstimmung mit den Bildern der Handschriften.**)

Der Liber de s. cruce ist das einzige karolingische Werk, welches auch in seinen Bildern immer wieder copiert und im 16. Jahrhundert durch Druck und Holzschnitt vervielfältigt wurde. Es sei uns aber ferne, all' den Handschriften, welche den Liber de s. cruce enthalten, eine kunstgeschichtliche Bedeutung beizumessen: von Wert und Bedeutung sind für uns lediglich Handschriften des Werkes, welche in Fulda entstanden sind, und auch diese stehen künstlerisch auf keiner hohen Stufe und charakterisieren keinesfalls die karolingische Kunstentwicklung.

---

*) Ich verdanke die Übermittlung von Bausen der Güte des Herrn Prof. Dr. Neuwirth in Prag.

**) Vgl. auch Migne, Patrol. Lat., Vol. CVII, Col. 133 ff.



anct Gallen und Fulda gingen getrennte Wege, aber sie lenkten gemeinsam die künstlerische Entwicklung des Federzeichnungsstiles in der karolingischen Malerei. Man hat aber angesichts dieser Werke das Gefühl, als müsste der Erfindungsgeist, der so stark war, dass er manches weitabliegende Feld fruchtbar machen konnte, noch manch' andere Heimstätte haben. Die Klosterkunst ergeht sich gerne in Phantasien und in ihren Schöpfungen verschwindet manchmal der Gedanke, um den es sich handelt, wie der Text in einem Missale inmitten der Randbilder. Es gibt aber auch eine karolingische Kunst mit einer höheren Geistesform, einer konkreten Idee, eine ächte Kunst, die inneres Leben besitzt; denn bekanntlich zehrten noch spätere Geschlechter vom Mark dieser Epoche.

Die Geschichtsschreibung bezeichnet mit Vorliebe bestimmte Orte, berühmte Klöster als Marksteine der Kunstbestrebungen dieser Epoche — ein solcher Markstein ist aber auch ein Codex, der längst hohes Ansehen geniesst: die in der Bibliothek der Universität Utrecht bewahrte Psalterhandschrift — der sogenannte Utrecht-Psalter. *) Es sind offenbar Originalbilder, die er bietet: die Zeichnung ist skizzenhaft; in leichten Umrissen sind die Gedanken des Künstlers flüchtig hingeworfen. Der Beschauer wird durch diese knappe Art der Erzählung gezwungen, auf die Idee des Künstlers, die fast nur angedeutet ist, einzugehen.

Der Künstler hat bei der Illustration eine so eigene Art beobachtet, dass der Zusammenhang mit dem Texte erst dann einleuchtet, wenn man den Psalm in die einzelnen Verse auflöst. Er hat auch eine eigene Art, die Psalmen auszuwählen; er vergisst dabei wohl manchmal, dass er auch Andere belehren will und entfaltet seine Gedanken gerne in typologischen Anspielungen. Anton Springer hat aber schon darauf hingewiesen, dass er sich meist bemüht, die Gruppen, welche aus verschiede-

*) Walter De Gray Birch, The History, Art and Palaeography of the Manuscript styled the Utrecht Psalter. London 1876

nen Psalmenversen zusammengefügt sind, symmetrisch zu ordnen und Einheit in die Komposition zu bringen.

David ist in allen Darstellungen leicht zu erkennen: er erscheint selten als königlicher Sänger, meist als Hülfsbedürftiger oder Gottanrufender. David und seine Genossen, tieferschüttert und Gott um Hülfe anflehend, kehren regelmässig wieder — aber auch seine Bedränger, mit Lanzen und Bogen ausgerüstet. Gott erscheint dabei nicht in unnahbarer Majestät, sondern in die Handlung eingreifend: bald reicht er David die Hand, bald rüstet er ihn mit Waffen aus, bald gibt er seinem Gefolge, reisigen Engeln, den Befehl, Pfeile und Spiesse auf die Gegner zu schleudern.

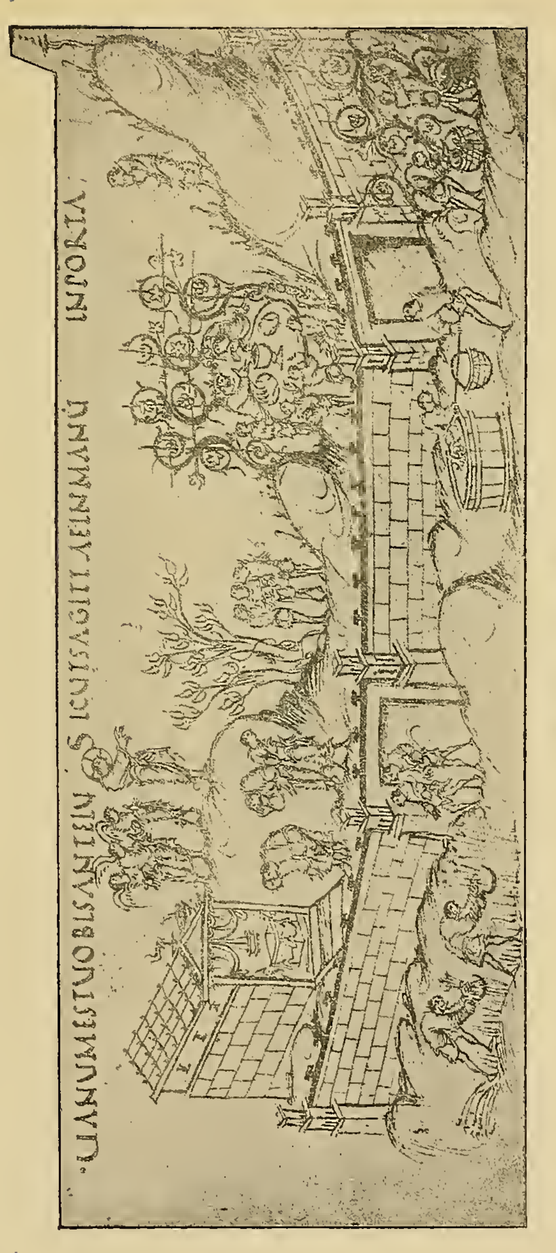
Der Stil der Miniaturen spricht für die angelsächsische Heimat der Handschrift. Der Psalter ist mit angelsächsischen Handschriften in der Technik und in der Formengebung verwandt.

Es ist klar: es liegt hier eine von einem Angelsachsen in karolingischer Zeit geschriebene Handschrift vor. Ich habe sie als einen Markstein in der Entwicklung der karolingischen Malerei bezeichnet und zwar deshalb, weil sie als der bedeutendste Vermittler des angelsächsischen Einflusses erscheint. Es lassen sich übrigens noch andere ihr verwandte Psalter-Handschriften anführen, welche an diesem Einflusse Teil haben — es mag aber, da der Utrecht-Psalter den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildet, gestattet sein, diesen Codex gleichsam als Collectivbezeichnung für die Stilrichtung zu nennen.*)

Schon die Beschreibung des Bilderkreises bot Anlass, auf manches Bemerkenswerte im Utrecht-Psalter kurz hinzuweisen: so auf die verschiedenen Personifikationen, auf die Darstellungen des currus dei. Diese Bildungen schliessen sich genau jenen in den übrigen karolingischen Handschriften an.

Ja es lässt sich unschwer nachweisen, dass eine ganze karolingische Handschriftengruppe und einige Einbände stilistisch dem Utrecht-Psalter verwandt sind. Ich erinnere vor Allem an das Ebo-Evangeliar in der Stadtbibliothek zu Epernay. Die kleinen Scenen aus dem Alltagsleben, welche an den Kanonesbogen des

*) Psalter im Schatz der Kathedrale von Troyes; Psalter i. d. Bodleian Library in Oxford (Douce Manuscripts LIX); Harley Psalter im Britischen Museum Nr. 603.



Aus dem Utrecht-Psalter.

Evangeliars zur Darstellung gelangen, dann die sitzenden vier Evangelisten verleugnen nicht, dass sie in innigen Beziehungen zu den Darstellungen des Utrecht-Psalters stehen.

Ein anderes wichtiges Glied dieser angelsächsischen Gruppe ist das Loisel-Evangeliar und das Evangeliar von Blois.

Es sind aber nicht nur Handschriften, welche für die Verwandtschaft des Utrecht-Psalters mit diesen karolingischen Werken sprechen: auch Elfenbeinskulpturen jener Periode bekunden die Verwertung angelsächsischer Motive. Auch die karolingischen Elfenbeinkünstler fanden Geschmack an der lebendigen Art und Weise der Ausführung und schufen im engen Anschlusse an diese Miniaturen ergreifende Schilderungen von vollendeter Kunst.

Bekanntlich finden sich auf den Elfenbeinreliefs, welche den Psalter Karls umschliessen, zwei Darstellungen, welche mit Bildern des Utrecht-Psalters übereinstimmen und den 56. Psalm ganz in derselben Weise illustriren, wie ihn der Utrecht-Psalter und der Psalter der Harleiana versinnlichen. Das Relief des oberen Buchdeckels illustrirt den Ps. LVI. In der ersten Abteilung schwebt der segnende unbärtige Christus in der Mandorla, von zwei Engeln und sechs in lange Gewänder gehüllten Männern umgeben. Dann zeigt die Tafel die geängstigte Seele in Kindesgestalt, die unter dem Schatten der Flügel Gottes Zuflucht hat, während Löwen sie bedräuen. Darunter erscheinen die Menschenkinder mit Spiessen und Pfeilen gegen die Seele andrängend — leichtbewaffnete fränkische Krieger. Aber gegen sie werden Gottes Güte und Treue vom Himmel herabgesandt, weibliche Gestalten mit Bannern. Ganz unten fallen die Widersacher in die Grube, die sie sich selbst gegraben haben. Die Rückseite der Tafel zeigt in der oberen Abteilung Nathan, wie er in voller Erregung aus dem Tempel schreitet, dessen Thürvorhang zurückzuschieben er sich nicht Zeit genommen hat, um König David, der schuldbewusst mit angezogenen Ellenbogen dasteht, Vorstellungen zu machen wegen der Missethat, die er begangen. Der am Boden liegende nackte Leichnam des Urias und die verlegen mit dem Brief beiseite gehende Bathseba deuten das Verbrechen des Königs an. Die untere Abteilung verbildlicht

das von Nathan angewendete Gleichnis. Man sieht auf der einen Seite den reichen Mann, der die Köpfe seiner vielen Schafe zählt, auf der anderen den Armen, der nur ein Schäfchen liebkosend zwischen den Knien hält. Offenbar sind die Elfenbeindeckel in jenem Kloster entstanden, aus welchem der Utrecht-Psalter stammt oder in welchem er aufbewahrt wurde.

Aber noch einem anderen Einband ist die Verwandtschaft mit dem Utrecht-Psalter unverkennbar aufgeprägt: dem Deckel des Codex aureus von St. Emmeran (München).*) Man hat bisher die dem Codex am Schlusse beigefügte Inschrift: »Domini Abbatis Ramvoldi jussione hunc librum Aripo et Adalpertus annovaverunt. Sis memor eorum« auf den Einband bezogen — ich glaube sehr mit Unrecht. Wie mir dünkt, beziehen sich die Worte vor allem auf das 975 neuvorgesetzte Titelblatt mit der Gestalt des Abtes Ramvold, dann auf die Übermalung einzelner Figuren. Die in Gold getriebenen Reliefs stammen ohne Zweifel aus der karolingischen Periode, sind jedenfalls gleichzeitig mit dem Codex selbst entstanden. Das grössere, ganz von in Gold gefassten Edelsteinen umrahmte Relief stellt die Majestas Domini dar, genau so wie wir sie in den karolingischen Miniaturen finden. Vier grosse, von Perlen umgebene übers Kreuz gestellte Edelsteine teilen die Goldtafel in vier gesonderte Felder. Ein jedes derselben ist einem Evangelisten gewidmet und enthält eine von ihm erzählte Begebenheit aus dem Leben Christi. Die Bildnisfiguren umgeben die Gestalt Christi zur Rechten und zur Linken; die geschichtlichen Darstellungen nehmen den Raum über und unter ihm ein. Zur Rechten Christi, oben sitzt Matthäus, eine Rolle in der Hand; unter ihm Marcus, der sich eine Feder spitzt; diesem gegenüber Lucas, der mit der einen Hand die Feder ins Tintenfass taucht, während die andere in ein Buch schreibt; Johannes endlich in nachdenkender Haltung. Jeder der vier Evangelisten hat im Winkel neben seinem Haupte das Symbol und ein Gebäude hinter sich. Die zum Matthäus gehörende biblische Darstellung beschäftigt sich mit Christus und

*) Labarte, a. a. O. Taf. XXXIV. Gute Photographie von Hanfstängl in München.

der Ehebrecherin. Zwei Männer, ein junger und ein alter, haben die Angeklagte vor den Heiland geführt, der, von einem Jünger begleitet, sich niederbeugt und die Worte zu schreiben scheint: Si quis sine peccato. Zum Marcus gehört die Darstellung des Hauptmanns von Capernaum; er naht sich in fränkischer Rüstung dem Herrn, der ihm tröstlichen Bescheid gibt. Hinter Christus stehen zwei seiner Jünger. Zwischen Christus und dem Hauptmann wächst eine Pflanze aus dem Boden. Zum Lucas gehört die Heilung des Blinden. Ein Jünger führt ihn zu Christus, welcher mit der Rechten die Augen desselben berührt; der wieder sehend Gewordene geht links von dannen; hinter ihm steht ein Jünger, Christus preisend. Mit Johannes in Verbindung steht die Darstellung der Vertreibung der Wechsler und Verkäufer aus dem Tempel. Drei derselben — der eine trägt Geflügel, während dem andern ein Brett mit Waage und Gefässen aus den Händen gefallen ist, der dritte trägt eine Kiste auf seinem Rücken — sind im Begriffe, vor dem zürnenden Christus zu zu fliehen. Diese Darstellungen sind dem Inhalte und dem Stile nach durchaus karolingisch. Dieselben langen, schmächtigen Gestalten mit den hohen Schultern und krummen Rücken, dieselben charakteristischen Handbewegungen, dieselben spitzzulaufenden Beine, dieselbe Art des Faltenwurfs, dieselben sprechenden Geberden, dieselben Bauformen, welche wir im Utrecht-Psalter finden, kehren auf dieser Einbanddecke wieder. Diese zarten getriebenen Bildwerke sind unverkennbar unter dem Einflusse angelsächsischer Handschriften entstanden. Und dabei fällt ins Gewicht, dass der Codex aureus wohl in Corbie ausgeführt worden ist. Von „byzantinischem" Stil kann hier keine Rede sein; ein Vergleich lehrt deutlich, dass sich die Reliefs eng an die Handschriftengruppe anschliessen, als deren Haupt wir den Utrecht-Psalter bezeichneten. Es wäre somit ein kostbares Meisterwerk der karolingischen Kunst, der es nach Stil und Inhalt angehört, zurückgegeben. Die Einwirkung des Psalters oder ihm verwandter Handschriften geht aber noch über diese Werke hinaus. Deutliche Spuren von Beeinflussung durch den Utrecht-Psalter zeigt auch das Drogo-Sakramentarium, welches für den

Gebrauch der Kirche in Metz hergestellt wurde. Eine Art Verwandtschaft zwischen beiden Handschriften lässt sich in verschiedener Richtung nachweisen. Hier und dort finden wir denselben kleinen Mafsstab der Figuren, denselben skizzenhaften Charakter. Wohl weiss der Maler des Drogo-Sakramentariums seine stilistische Selbständigkeit zu bewahren — lässt er doch auch noch andere Einflüsse auf sich einwirken, — aber er hat an diesen Vorbildern gelernt, einen festen Standpunkt in der Komposition einzunehmen und stets das Bild mit dem Texte in unmittelbare Verbindung zu bringen. Der Maler des Utrecht-Psalters offenbarte überall einen frischen Natursinn, der sich auch in der Vorliebe für Scenen des Landlebens ausspricht; ganz ähnlich finden wir die Anlagen des Malers des Ebo-Evangeliars entwickelt, und auch der Metzer Künstler eifert darin nach. Freilich weiss dieser die Komposition wie die künstlerische Ausführung immer viel klarer zu gestalten, weil er in vielen Fällen nachweisbar ältere Vorbilder seinen Schöpfungen zu Grunde legt. Der Zusammenhang des Drogo-Sakramentariums mit dem Utrecht-Psalter lässt sich aber durch eine Kette von Beweisen belegen. Am auffälligsten wirkt die Übereinstimmung der Architekturformen: ein Vergleich lehrt, dass sich die offenen Gebäude mit den Giebeln und den Vorhängen da und dort in ganz gleicher Gestaltung finden. Die unruhige Wirkung des Gewandes, das flatternde Ende der Toga ist ebenfalls beiden Handschriften gemeinsam. Der Tisch mit den drei oben in Löwenköpfen endigenden, unten auf Löwentatzen ruhenden Füssen hat im Utrecht-Psalter und im Drogo-Sakramentar Verwertung gefunden. Die Komposition einzelner Darstellungen ist in beiden Handschriften ähnlich durchgeführt: so die der Kreuzigung Christi. Im Utrecht-Psalter ist der Gekreuzigte zunächst von Longinus und dem Manne mit dem Schwamme umgeben, etwas entfernter stehen die klagenden Maria und Johannes, zur Seite des letzteren erhöht ein Mann, welcher mit der Hand auf den Gekreuzigten weist. Darunter steigen aus den Gräbern die Toten hervor. In der Darstellung des Drogo-Sakramentars fehlt Longinus und der Schwammhaltende, aber in gleicher Stellung, auf einer Anhöhe, finden sich Johannes

und Maria. Rechts steht ein Mann, die Hand zum Kreuze emporgestreckt, links eine weibliche Gestalt: die Ecclesia und die Synagoge. Diese beiden Gestalten klären einigermassen über die Bedeutung des im Utrecht-Psalter vereinzelt stehenden Mannes auf. Auf dem Kreuzigungsbilde des Drogo-Sakramentariums öffnet sich auch ein Grab, dem eine kleine Gestalt entsteigt. Die karolingische Kunst kennt keine zwei Kreuzigungsbilder, die näher miteinander verwandt sind, als diese beiden. Auf die Übereinstimmung der Darstellungen der Frauen am Grabe in den beiden Handschriften — der Utrecht-Psalter enthält die Darstellung zweimal: Psalm XV. und Symb. Apost. — ist schon S. 181 hingewiesen worden.

Es kann also behauptet werden, dass der Maler des Drogo-Sakramentariums eine dem Utrecht-Psalter nahestehende Handschrift benützte. Daneben schloss er sich aber, was die ornamentale Ausschmückung anlangt, noch an eine andere Schule an, von der er jenes Geriemsel erlernte, durch welches die Blätter erst motivirt werden, sodass sie wie aus Ästen und Ranken wachsen.

Aber die Verwandtschaft mit dem Utrecht-Psalter lässt sich noch weiter verfolgen: auch die Bibel Karls des Kahlen und die sog. Alkuinbibel in London haben gemeinsame Züge mit dem Utrecht-Psalter aufzuweisen. Vor allem ist es wieder die Architektur, die von Säulen getragene offene Giebelhalle mit den Vorhängen am Rundstabe, mit dem Altar und der Hängelampe, welche ähnlich gestaltet ist. Dann ist es unverkennbar, dass der (Psalm CXX) in einem ummauerten Raume dargestellte thronende König, welcher mit seiner Rechten auf die Lanze sich stützt, in seiner ganzen Haltung auffallend an die karolingischen Dedikationsbilder erinnert. Die blasenden Windköpfe, der currus dei, die Tierkreiszeichen, die Personifikationen von Sonne und Mond, jener als ein von Strahlen umflossener Kopf, diese als ein weiblicher Kopf mit der Sichel darüber, die Personifikationen der Flüsse durch liegende Gestalten mit einer Urne, welcher Wasser entströmt, die Personifikation der Erde durch eine halbnackte Frau mit einem Füllhorn — all' diese bereits eingehend besprochenen

Bestandteile der karolingischen Miniaturen kehren auch im Utrecht-Psalter wieder. Ja man darf es kühnlich behaupten: auch die ganze jüngere Schule von Tours ist von denselben Einflüssen durchzogen, welche im Utrecht-Psalter zum Ausdruck gelangen.

Wir haben also zu unterscheiden:

1. Vollständige stilistische Übereinstimmung mit dem Utrechtpsalter in den Werken der Schule von Rheims: im Ebo-Evangeliar, im Loisel - Evangeliar und im Evangeliar von Blois (Kanonesverzierung) und im Einbanddeckel des Codex aureus.
2. Verwertung angelsächsischer Motive in der Schule von Corbie.
3. Übereinstimmungen stofflicher und formaler Art mit dem Utrecht-Psalter in der jüngeren Schule von Tours.
4. Ähnlichkeit der Ausführung und Übereinstimmung verschiedener Darstellungen mit dem Drogo-Sakramentarium (Schule von Metz).
5. Freie Nachbildung einzelner Scenen des Utrechtpsalters in der karolingischen Elfenbeinplastik.

Es geht daraus hervor, dass der angelsächsische Einfluss in voller Entfaltung, unverarbeitet, nur von der Schule von Rheims aufgenommen, dass der angelsächsische Bilderkreis stofflich in Corbie verwertet wurde. Anders steht es hingegen mit der Schule von Tours. Die Übereinstimmung der Motive, welche hier in den Vordergrund tritt, lässt schon nach der Art derselben nicht schliessen, dass eine angelsächsische Beeinflussung vorliegt. Der Maler des Utrecht-Psalters hat nur aus der gleichen Quelle geschöpft, wie die Künstler von Tours, und diese Quelle war in den von uns angezogenen Fällen keine angelsächsische, sondern eine spätklassische. Wieder anders liegt der Fall mit dem Drogo-Sakramentar. Die künstlerischen Quellen für dasselbe sind heute aufgedeckt; wir wissen, dass der Maler ältere Motive mit Vorliebe verwertete, die er dann in seiner geistreichen Weise umgestaltete. Ihm lag offenbar eine dem Utrecht-Psalter verwandte Schöpfung vor, an der er vor allem lernte, in kleinem Mafsstabe deutlich bewegte Scenen zu schaffen. Die Übereinstim-

mung einzelner Scenen ist im Übrigen auf die Benützung gleicher Quellen zurückzuführen.

Der Utrecht-Psalter selbst aber erscheint nach diesen Ausführungen nicht mehr ausser dem karolingischen Kreise: als unverkennbares Denkmal angelsächsischen Stiles dreht sich um ihn, der gleichsam eine schöpferische Macht ist, der Gedankenkreis karolingischer Künstler, aber er gehört zu der Familie selbst. Stilistisch trägt er allerdings das angelsächsische Gepräge, aber an der Schöpfung, wenn sie auf ihren formalen, auf ihren stofflichen, auf ihren geistigen Gehalt hin zergliedert wird, haftet nur karolingischer Charakter. Die Arbeitsweise des Miniators ist die der übrigen karolingischen Künstler: er erfindet frei, lehnt sich aber auch, wo eine ältere Überlieferung vorhanden, an diese an. Die Quellen des Utrecht-Psalters sind auch dieselben, welche wir für die übrigen karolingischen Handschriften nachgewiesen haben. Das angelsächsische Gewand lässt den karolingischen Gedanken hier in einem neuen Lichte erscheinen; und der Bilderkreis findet in diesen Illustrationen des Psalters eine Bereicherung, die es rechtfertigt, wenn wir ihn als Markstein in der Entwicklung der karolingischen Malerei bezeichnet haben.



ufgabe der ferneren Forschung ist es, den Handschriftenbestand der einzelnen Schulen, deren Merkmale zu kennzeichnen wir bemüht waren, nach Möglichkeit zu ergänzen. Die Handschriften von Fulda sind nämlich nicht die einzigen aus karolingischer Zeit, die heute verschollen sind.

Im Beginne des 18. Jahrhunderts begann die Kenntnis handschriftlicher Denkmäler zu wachsen. Ein Bild aus einer karolingischen Handschrift ging in alle grösseren Werke jener Zeit über, die sich mit dem Leben Karls des Grossen befassten und dabei auch seiner Würde als Patricius von Rom gedachten. Dieses Bild soll nämlich Karl in der Patriciertracht darstellen, umgeben von zwei hohen Würdenträgern.

Der erste, der das Bild ans Licht zog, war ein Jurist, der zu Orleans geborene, 1614 zu Paris gestorbene Peter Petavius, ein Kenner und Sammler von Büchern und Antiquitäten, der es in einem Aufsatze: Antiquariae suppellectilis portiuncula in Alb. Henr. de Sallengre, Novus thesaurus antiquitatum Romanarum (II. Bd. Fig. 1037) veröffentlichte. Dann verwertete es Johann Jakob Chiffletius, ein Mediciner, geb. 1588 zu Besançon, in seinem Werke: Anastasis Childerici I, Regis Francorum, s. Thesaurus sepulcralis Tornaci effossus et commentario illustratus. Dann ging das Bild als »Carolus Magnus in patricii habitu« in die bekannten Werke vor Freher, Mabillon, Montfaucon, Eckhart u. s. w. über. Es ist aber mehr als zweifelhaft, ob hier Karl der Grosse überhaupt dargestellt ist, ja wir möchten es ohne weiteres verneinen. Jedenfalls liegt ein Missverständnis vor, welches die römische Tracht (der Schultermantel, die Tunika, die fast unbekleideten Beine, der spezifisch römische calceus, kreuzweise aufgebunden) verschuldet hat, die ohne Bedenken auf Karl als den Patricier der Römer gedeutet wurde.

In der Mitte des Bildes, auf einem Stuhle, der sich nur durch die fehlende Lehne von den Polsterthronen unterscheidet, auf welchen die Evangelisten in den karolingischen Evangeliarien

sitzen, thront in gerader Haltung mit gespreizten Beinen ein bärtiger Mann, einen Reif auf dem Haupte. Zu beiden Seiten desselben sitzen zwei ebenfalls bärtige Männer, welche, ihm zugewendet, mit lebhaften Gesten disputieren. Was die seltsame Architektur des Bildes anlangt, so flankieren zwei turmartige Gebäude, aus mehreren Etagen bestehend, mit Fenstern und Lucken, die übrigens an die Gebäude im Psalterium aureum erinnern, einen Aufbau, der vermutlich als missverstandener Baldachin zu deuten ist.

Darüber, dass das Bild karolingischen Ursprungs und dass ein Fürst dieser Periode dargestellt ist, kann kein Zweifel bestehen. Wir haben es mit einem Widmungsbilde vermutlich eines Profanwerkes der karolingischen Zeit zu thun. Es steht am nächsten dem Widmungsbilde im Boetius-Codex der Bamberger Bibliothek mit der Darstellung des Boetius und Symmachus. Die Tracht, welche in dem Kupferstiche vielfach missverstanden wiedergegeben ist, stimmt mit jener im Boetius-Codex genau überein. Im Gedanken verwandt ist jenes Widmungsbild des Pariser Sakramentars (Nr. 41), welches einen Fürsten zwischen zwei Priestermönchen zeigt. Namentlich die Hände sind auf beiden Darstellungen gleich bewegt. Ähnlichkeiten sind übrigens auch mit jenen Darstellungen nachzuweisen, welche sich in den Handschriften der Leges Barbarorum finden. Die aus der Wolke ragende Hand Gottes, welche auch in dem Kupferstiche über dem Haupte des in der Mitte Sitzenden erscheint, lässt sich auf allen karolingischen Dedikationsbildern nachweisen.

Soviel auch der Zeichner und der Kupferstecher an dem Charakter der Miniatur verdorben haben: es lässt sich doch noch der Nachweis erbringen, dass sie einer karolingischen Handschrift entstammt, welche der Hofkunst angehört. Es ist deutlich zu erkennen, dass sie reich in Farben und in Gold und nicht in Federzeichnung ausgeführt war; am meisten nähert sich der Stil der jüngeren Schule von Tours.

Die Namen derer, welche das Bild zuerst beschrieben, weisen darauf hin, dass die Handschrift in Frankreich aufbewahrt wurde. Petavius lebte zumeist in Paris und fand sie wohl auch dort. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, nach diesem verschollenen karolingischen Codex zu fahnden.

Die nachfolgenden Zusammenstellungen sollen über den im Vorstehenden besprochenen Inhalt des karolingischen Bilderkreises übersichtlichen Aufschluss geben.

I.

Der Bilderkreis des alten Testaments.

Die mit * bezeichneten Darstellungen beziehen sich auf Inschriften.

1. **Adam und Eva, Sündenfall und Brudermord,** Gen. 3, 6: Alkuinbibel in Bamberg, sog. Alkuinbibel in London, Bibel Karls des Kahlen (Paris), Bibel von S. Paul (Rom), *Palastkirche zu Ingelheim.

2. ***Noah.** Sündfluth, Genes, 6, 7., die rückkehrende Taube, Genes. 8, 10 und 11: Palastkirche in Ingelheim.

3. ***Abraham.** Isaaks Opfer, Genes. 22, 10—12: *Palastkirche in Ingelheim.

4. **Das Opfer des Melchisedek,** Genes. 14, 18—20: Drogo-Sakramentarium.

5. ***Der ägyptische Joseph,** 1. Mos. 41, 46, 37, 25—27. 39, 1: Palastkirche in Ingelheim.

6. **Moses** schlägt Wasser aus dem Felsen, Ps. 76 u. 94: Utrecht-Psalter; Moses empfängt und verkündet die Gesetze, Exod. 31, 18; Deut. 9, 10: Bibel Karls des Kahlen (Paris), sog. Alkuinbibel in London; Findung Mosis, Exod. 2, 5; Moses vor Pharao, Exod. 4, 2—4, 7, 8—13; Durchzug der Israeliten durch das rote Meer, Exod. 15, 20. Untergang Pharaos, Exod. 14; Empfangnahme u. Verkündigung der Gesetze; Erbauung der Stiftshütte, Exod. 25, 1; Vornahme der Weihungen im Prachtzelt, Lev. 1, 3, das Tieropfer; der Abschied Mosis, sieht das gelobte Land und sein Tod; Deut. 34, 1; Bibel von St. Paul (Rom); Durchgang durch das rote Meer, Ps. 135, Cant. Moys: Utrecht-Psalter. *Wasser aus dem Felsen schlagend, Exod. 17, 6; *Durchzug durchs rote Meer: Palastkirche in Ingelheim.

7. **Bileam. Empörung und Untergang der Rotte Korahs,** Num. 17—24: Bibel von St. Paul (Rom).

8. **Durchgang durch den Jordan,** Jos. 3, 16—17; 4, 10, **und die Eroberung Jerichos,** Jos. 6, 19, 20: Bibel von St. Paul

(Rom), Zug der Israeliten mit der Bundeslade, Ps. 113: Utrecht-Psalter. *Josuas Führung, Zug der Bundeslade, Deut. 8, 15. Jos. 3, 14: Palastkirche in Ingelheim.

9. **Noemi**, Ruth 1: Viviansbibel (Bibel Karls des Kahlen) in Paris.

10. **Ruth und Boos**, Ruth., 2, 29, 4, 1 ff.: Viviansbibel (Bibel Karls des Kahlen) in Paris.

11. **Samuel**, Elis Verheissung an Hanna, Kön. 1, 10 ff. Auferziehung Samuels, 1 Sam. 1, 18; 3, 1: Bibel von St. Paul (Rom).

12. **Sturz des Eli**, I. Kön. 4, 18: Bibel von St. Paul (Rom).

13. **Salbung Sauls**, I. Kön. 10, 1; 11, 12—14: Bibel von St. Paul (Rom).

14. **David tödtet den Goliath**, I. Kön. 17, 51: Bibel von St. Paul (Rom); Utrecht-Psalter (apokrypher Psalm).

15. **David** tödtet den Löwen, I. Kön. 27, 34: Alkuinbibel in London.

16. **Sieg der Philister**, I. Kön. 4, 10: Bibel von St. Paul (Rom).

17. **Selbstmord Sauls**, II. Kön. 1, 10: Bibel von St. Paul (Rom).

18. **Verkündigung der Botschaft vom Tode Sauls an David**, I Kön. 31, 9—10 **und Bestrafung des Amalekiters** II. Kön. I, 10: Bibel von St. Paul (Rom).

19. **David**, Errettung aus der Hand seiner Feinde, Salbung Davids durch Samuel, Erbauung der Stiftshütte und Installation der Bundeslade, Weihe des Heiligtums, David geberdet sich als Wahnsinniger, Saul und Doeg, Davids Flucht in eine Höhle vor dem speerwerfenden Saul, David im Hause der Michal, David auf dem Throne, Auszug des Heeres, Belagerung und Sturm auf eine Stadt, Davids Flucht in die Wüste Juda: Psalterium aureum (St. Gallen). *David von den Ziphitern verraten (?): Palastkirche in Ingelheim.

20. **David** und Bathseba Ps. 50: Utrecht-Psalter.

21. **David**, psallierend, ohne Chöre: Lothar-Psalter (Mr. Ellis und White in London); mit Chören: Psalter Karls des Kahlen

(Paris, Nationalbibl. Nr. 1152), Bibel Karls des Kahlen, Bibel von St. Paul (Rom), Psalterium aureum (St. Gallen).

22. **David** mit den Chorführern, schreibend: Folchard-Psalter (St. Gallen).

23. **Salomo**, Ritt nach Gihon, I Kön. 1, 38 ff., Salbung, I Chron. 28, 5, Salomo als weiser Richter, III. Kön 3, 16 ff.: Bibel von St. Paul (Rom); *Bau des Tempels: III. Kön. 6 ff., Palastkirche in Ingelheim.

24. **Judith** und Holofernes, Jud. 10, 20: Bibel von St. Paul (Rom).

25. **Die trauernden Juden** in Babylon, Ps. 136: Utrecht-Psalter.

26. **Die Knaben** im Feuerofen, Cant. trium puerorum: Utrecht-Psalter.

27. **Antiochus.** Kampf des Antiochus gegen Ptolemäus, Tempelschändung, I. Makk. 1, 23, Vertreibung der Juden, IV. Kön. 25 ff., Widerstand des Mattathias, 1, Makk. 2, 27 und Kampf der Schar des Judas Makkabäus, II. Makk. 8, 1—9: Bibel von St. Paul (Rom).

Psalm I — CL: Utrecht-Psalter. *)
Cantica: Utrecht-Psalter.

*) Eingehend beschrieben von Anton Springer, Die Psalterillustrationen im Mittelalter 1880.

Die Resultate, welche sich aus dieser Zusammenstellung für den alttestamentlichen Bilderkreis ergeben, lassen sich kurz zusammenfassen.

Die karolingischen Bibeln schildern ausführlich Adam und Eva, den Sündenfall und den Brudermord. Sie widmen ausserdem nur noch dem Leben Moses eingehendere Schilderungen. Wir treffen hier also denselben Gestaltenkreis, der bereits in der altchristlichen Kunst volles Leben empfangen hat.

Der Kreis der bildlichen Darstellungen der altchristlichen Zeit, mögen nun sie in Sarkophagen, Mosaiken oder Goldgläsern erscheinen, zeigt bei einer Vergleichung eine so regelmässige Wiederkehr bestimmter Gegenstände und Typen, dass man nicht mit Unrecht auf den Gedanken kam, es habe hier ein bestimmtes Gesetz, eine hieratische Regel gewaltet.*)

Daher die gleichartige Anordnung, das zähe Festhalten an gewissen ererbten Typen, das sich auch noch im Mittelalter geltend macht. Die karolingischen Genesisdarstellungen sind aber ohne Zweifel relativ selbständige Schöpfungen, selbständig in der Komposition und in der Ausführung, aber beeinflusst von älteren Vorbildern, welche nicht copiert, sondern aus denen namentlich die Anordnung und Belebung der Scenen entnommen wurde. Die Verwandtschaft der karolingischen Genesisdarstellungen unter sich erklärt sich durch den Umstand, dass zweifelsohne in der Schreibschule von Tours ein Archetypus geschaffen wurde, der allen übrigen Bibelhandschriften der karolingischen Periode als Vorbild diente. Diesem Archetypus steht am nächsten die Bamberger Alkuinbibel: in ihren Darstellungen ist keine Spur, welche auf eine bewusste Entlehnung schliessen liesse: sie bietet in ihrem Können wie in ihren Schwächen die unverfälschte Sprache einer im Werden begriffenen Kunst, die als typisches Merkmal eine barbarische Vorliebe für goldene und silberne Gestalten und Bäume besitzt. Sie steht deshalb unter den karolingischen Bibelhandschriften auch in gewissem Sinne vereinzelt; denn von den übrigen trennt sie, nicht nur in zeitlicher, sondern auch in technischer Hinsicht eine verhältnismässig bedeutende Kluft. Aber

*) Vgl. Piper, Über den christlichen Bilderkreis 1852.

noch mehr isoliert steht die Bibel von St Paul. Woher plötzlich diese Reihe historischer Kompositionen? Ist hier die ganze Summe des Erwerbes an künstlerischen Stoffen repräsentirt? Sind es Copien nach frühkarolingischen Vorbildern? Diese Fragen drängen sich unwillkürlich bei Betrachtung der alttestamentlichen Darstellungen der Handschrift auf. Ähnlich wie in der römischen Basilika S. Maria Maggiore entrollt sich hier eine reiche Folge historischer Darstellungen, in denen sich eine freie Art des epischen Erzählens kundgibt.

Aber noch mehr: die Bibel von St. Paul erzählt mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit; es ist, als ob sie absichtlich heftige Empfindungen ausdrücken wollte, denn sie häuft ein Bild des Kampfes und des Mordes auf das andere. Die Bibel von St. Paul ist in Wahrheit ein Buch biblischer Tragödien: die wilde Heftigkeit, den mörderischen Hass, den Fanatismus, all das zeichnet sie mit starken Zügen.

Aber dieser Ton kann unmöglich ein nachempfundener sein. Man sieht es den Gestalten vielfach an, dass die Durchbildung des Einzelnen, die Richtigkeit der Zeichnung nicht mit der Lebhaftigkeit des Ausdruckes gleichen Schritt zu halten vermag — es ist, als ob in dem Zeichner bei der Berührung mit den Hebräerkriegen ein alter kriegerischer Instinkt wieder aufgeflammt wäre, der ihm ungestüm die Hand führt. Mit Wollust schildert er auch, wie die Rotte Korah vernichtet, wie Jericho erobert, wie der Bote, welcher die Kunde vom Tode Sauls brachte, getötet, wie Holofernes von Judith enthauptet wird.

Ein urwüchsiges frisches Schaffen, bei dem der Künstler mit seiner Auffassung der Bibel nicht zurückhält, kennzeichnet diese Handschrift, welche jedenfalls zu den interessantesten karolingischen Schöpfungen zu zählen ist.

Auf diese Höhe gestellt, ist die eigenartige, sogar fremdartige Erscheinung in den verschiedensten Beleuchtungen geschildert worden. Wir sahen es bereits bei Würdigung des Utrecht-Psalters: es ist schwer, mit einem plötzlich auftretenden, aus den gewöhnlichen Formen und Bahnen der Erzählung herausbrechenden Karolinger Künstler ohne Weiteres fertig zu werden. Ich möchte

den Maler der Bibel von St. Paul einen dramatischen Dichter nennen, der es zwar nicht verschmäht, an Gegebenes anzuknüpfen, der aber auch aus sich selbst zu schöpfen im Stande ist.

Eine ganz ähnliche Erscheinung, was die Selbstständigkeit des künstlerischen Schaffens anlangt, bieten die Darstellungen aus dem Leben Davids im Psalterium aureum in St. Gallen; nur sind hier die Situationen nicht so lebendig geschildert. Man möchte meinen, der Maler von St. Gallen habe einem anderen Volksstamm angehört. Während in der Bibel von St. Paul die meisten Gestalten wie von einem Sturme innerer Bewegung erfasst sind, fehlt ihnen im Psalterium gerade in erregten Momenten, in Kampf und Sturm, der entsprechende Ausdruck. Und doch hat auch der Künstler von St. Gallen sich sichtbar bestrebt, durch innere Naturwahrheit seine Bilder zu beleben. Die Darstellungen, wie David sich wahnsinnig stellt, oder wie er in eiliger Flucht einer Höhle zusprengt, wie David müde von der Flucht, mit der einen Hand einen Baumast ergreift, die andere Hand auf die hochatmende Brust drückt, während die Genossen, an ihre Speere gelehnt, ihm besorgt gegenüberstehen, — diese Darstellungen geben Zeugnis von dem ernsten Streben des Künstlers. Es ist aber für die Erkenntnis des Unterschiedes zwischen Hofkunst und Klosterkunst ungemein lehrreich, diese schlicht, ja kindlich vorgetragenen Ereignisse mit jenen der Bibel von St. Paul zu vergleichen. Hier frischpulsirendes, volles, ungestümes Leben, dort die unverkennbaren Beweise, dass das Werk in stiller klösterlicher Beschaulichkeit geschaffen wurde. So verschieden diese Werke auch sonst sind: Ähnlichkeit besitzen sie darin miteinander, dass beide nicht verstehen, die Gestalten zu festen, rhythmisch geordneten Gruppen zu verbinden.

Das Psalterium aureum enthält auch — in reicherer Ausstattung als die obengenannten Bilder — David und seine Chöre, eine Darstellung, welche noch in anderen karolingischen Psaltern und Bibeln vorkommt. Hier hat der Maler auch offenbar eine ältere Vorlage verwertet.

Es lassen sich, wie wir bereits bei der Beschreibung des Bilderkreises (S. 128) eingehend dargethan haben, fünf Arten

solcher Daviddarstellungen unterscheiden. Die erste ist die des psallierenden Königs ohne Chöre (Psalter Ellis). Die zweite die mit den tanzenden Sangesmeistern (Psalter Karls, Paris, und Psalterium aureum), die dritte, die mit den sitzenden Sangesmeistern (Bibel Karls und Bibel von St. Paul), die vierte endlich, die Davids, die Harfe spielend und dem Volke Israels vorangehend oder die Psalmen diktierend (Folchards-Psalter in St. Gallen).

Die Darstellung Davids mit den Chören ist keine karolingische Erfindung; obwohl die frühchristliche weströmische Kunst dieselbe nicht kennt, hat diese Illustration doch Anspruch auf typische Bedeutung. Ich habe S. 131 ff. nachgewiesen, dass die Darstellung Davids, welche die Cosmashandschrift enthält, aus altchristlichen Gruppen zusammengesetzt ist. In der Cosmashandschrift finden sich auch die Tänzerinnen, von denen Winckelmann glaubte, sie seien aus einem antiken Gemälde kopiert. Diese Gestalten sind in den Psalter Karls des Kahlen und in das Psalterium aureum übergegangen. Es wäre damit der Archetypus für eine der Arten der Daviddarstellung nachgewiesen, doch scheint es nicht unmöglich, dass angelsächsische Handschriften die eine Art der Darstellung, die der tanzenden Sangesmeister, den karolingischen Künstlern überlieferten.

Die in der Bibel Karls vertretene Art scheint indess karolingischen Ursprungs zu sein: es ist offenbar eine antike Darstellung von dem karolingischen Künstler verwendet worden. Eine von Duris gemalte Trinkschale des Berliner Museums enthält ähnliche sitzende Gestalten, wie die Bibel Karls.*) Auch der Umstand spricht für die karolingische Gestaltung, dass diese Art der Darstellung sich nur noch in der Bibel von St. Paul nachweisen lässt, während die erstere so typisch für das ganze Psalmenwerk geworden war, dass in den grossen Psalterien, wie die Evangelien durch die Evangelistenbilder, so die Psalmen durch David mit seinen Chören eingeleitet wurden.

Wir erhalten aber durch den nachweisbaren Anschluss der Bibel von St. Paul an die Bibel Karls des Kahlen einen wert-

*) v. Jan, Die griechischen Saiteninstrumente, 1882. Vgl. aber auch die Darstellungen der Virgilhandschrift in der Vaticana.

vollen Fingerzeig: in der Viviansbibel ist frisch aus dem antiken Formenschatze geschöpft und das Bild zusammengestellt, so gut es eben bei solchen Entlehnungen möglich war. Der Maler der Bibel von St. Paul, der sich sonst genau an die Anordnung in der Viviansbibel hält, verhüllt die antike Nacktheit des Königs und der Sangesmeister. Es geht aber doch daraus hervor, dass der Maler der Bibel von St. Paul die Viviansbibel gekannt und benützt haben muss.

Ein anderer Bilderkreis, der in einem Codex geschlossen auftritt, ist jener, der sich im Utrecht-Psalter befindet. Anton Springer*) hat bereits darauf hingewiesen, dass der Zeichner einzelne Verse und aus den Versen einzelne Worte heraushob, welche eine bildliche Wiedergabe gestatteten. Aus diesen Gruppen und Gestalten stellte er das Bild zusammen. Er teilt eine Eigenschaft mit dem Illustrator der Bibel von St. Paul: er fühlt sich in seinem Elemente, wo der Kampf wütet. Und ist es nicht der Kampf, so fühlt er sich auch angezogen von den ruhigen Beschäftigungen des Landlebens. Was den beiden vorher besprochenen Bilderkreisen mangelt, findet sich hier: der Maler versteht es, eine äussere einheitliche Ordnung zu schaffen. Er hat ungewöhnlich viel Sinn für Symmetrie und weiss damit persönliche und künstlerische Eigenart in harmonischen Einklang zu bringen. Die Quellen für seine Darstellungen gehören meist der älteren römisch-christlichen Kunst an, doch machen sich auch spätklassische Einflüsse bemerkbar. In Bezug auf kräftige Lebendigkeit der Phantasie und das Vermögen, selbst abstrakte Vorstellungen in greifbare Bilder umzugestalten, muss der Zeichner des Psalteriums wohl als der bedeutendste Künstler der karolingischen Periode erklärt werden. Der Psalter bot auch mannigfache Anregungen, zumeist zur dekorativen Ausschmückung der Handschriften; an ihm bildeten andere Künstler derselben Epoche ihren Stil, entnahmen ihm einzelne Scenen und Figuren, aber an eine Umbildung des Bilderkreises selbst wagten sie sich nicht heran.

Die nachkarolingische Periode beschäftigt sich nur ausnahmsweise mit dem Alten Testament; mit der karolingischen

*) Die Psalter-Illustrationen, S. 194.

Periode ist auch die Entwicklung der Genesisbilder für lange Zeit geschlossen, nur die Erzthüren in Hildesheim schliessen sich in der Komposition an die Bamberger Alkuinbibel an, deren Darstellungen schon in Hinblick auf die Technik, — in Gold- und Silberflächen ausgeführte Figuren — einen gewissen Reiz zur Übertragung in Metall boten.

II.

Der Bilderkreis des neuen Testamentes.

1. **Verkündigung der Geburt des Johannes,** Luk. I. 5—17: Harley-Evangeliar (British-Museum); Soissons-Evangeliar in Paris; Drogo-Sakramentarium (Paris); * Carmina Sangallensia.

2. **Zacharias im Tempel,** Luk. 1, 21—22: Harley-Evangeliar (British-Museum); Soissons-Evangeliar in Paris; Drogo-Sakramentar; * Carmina Sangallensia.

3. **Verkündigung Marias,** Luk. I, 26—38: Soissons-Evangeliar in Paris; Utrecht-Psalter (Cant. Habac.); Evangeliar von Chartres (Paris, Nat.-Bibl. 9386); * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim; * Titulus Angilberts (codex Petavianus).

4. **Die Heimsuchung,** Luk. I., 39—55: Harley-Evangeliar (British-Museum); * Carmina Sangallensia.

5. **Geburt des Johannes:** Utrecht-Psalter, Cant. Zach.

6. **Johannes erhält seinen Namen,** Luk. I., 57—68: Drogo-Sakramentarium (Paris); * Carmina Sangallensia.

7. **Der Engel bei Joseph,** Matth. I, 19—23. * Carmina Sangallensia.

8. **Christus in der Krippe,** Luk. II, 1—7: Drogo-Sakramentarium (Paris), Sakramentarium von Autun, Utrecht-Psalter (Psalm LXXXVI, Cant. Habac., c. 3); Evangeliar von Chartres (Paris. Nat.-Bibl. 9386); * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim; * Titulus Angilberts (codex Petavianus).

9. **Die Hirten,** Luk. II, 8—14: Drogo - Sakramentarium (doppelte Darstellung), Sakramentarium von Autun, * Palastkirche in Ingelheim, * Carmina Sangallensia; * Lütticher Bildercyclus.

10. **Die Könige vor Herodes,** Matth. II, 1—8: Drogo-Sakramentarium.

11. **Die Könige folgen dem Stern**, Matth. II, 9—10: Drogo-Sakramentarium.

12. **Die Könige an der Krippe**, Matth. II, 11: Drogo-Sakramentarium; * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim, * Carmina Sangallensia.

13. **Die Heimkehr der Könige**, Matth. II, 12: * Lütticher Bildercyclus.

14. **Die Darstellung Christi**, Luk. II, 22—40: Drogo-Sakramentarium, Utrecht-Psalter (Cant. Simeon), * Lütticher Bildercyclus, * Carmina Sangallensia.

15. **Die Flucht nach Aegypten**, Matth. II, 14: * Libri carolini; * Titulus im Codex Petavianus; * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim, * Carmina Sangallensia.

16. **Der Kindermord**, Matth. II, 16—18: Drogo-Sakramentarium; * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim, * Carmina Sangallensia.

17. **Jesus im Tempel**, Luk. II, 42—52: * Carmina Sangallensia.

18. **Die Predigt des Johannes**, Luk. III, 1—6: * Lütticher Bildercyclus.

19. **Die Taufe Christi**, Joh. I, 29—54: Sakramentarium von Autun, Soissons-Evangeliar in Paris, Drogo-Sakramentarium; * Carmina Sangallensia, * Lütticher Bildercyclus, * Palastkirche in Ingelheim.

20. **Die Versuchung Christi**, Matth. IV, 1—11: * Carmina Sangallensia, * Palastkirche in Ingelheim.

21. **Der Beruf der Apostel**, Matth. IV, 18—22: * Carmina Sangallensia.

22. **Die Hochzeit zu Cana**, Joh. II, 1—11. Soissons-Evangeliar (gemmenartige, abbrevierte Darstellung); * Carmina Sangallensia, * Lütticher Bildercyclus.

23. **Die Samariterin**, Joh. IV, 5—42: Soissons-Evangeliar in Paris (abbrevierte Darstellung).

24. **Der Fischfang**, Luk. V, 1—11: Lütticher Bildercyclus.

25. **Bergpredigt**: Drogo-Sakramentarium, (abbrevierte Darstellung), * Palastkirche zu Ingelheim (?).

26. Der Aussätzige, Matth. VIII, 1—13. * Palastkirche in Ingelheim (?).

27. Der Gichtbrüchige, Matth. IX, 1—8: * Carmina Sangallensia.

28. Der Jüngling von Naim, Luk. VII, 11—17. * Carmina Sangallensia, * Palastkirche zu Ingelheim (?).

29. Die Tochter der Herodias, Matth. XIV, 6—11: * Carmina Sangallensia.

30. Der Sturm auf dem Meere, Luk. VIII, 22—25: * Carmina Sangallensia.

31. Der Teufel zu Gerasa, Mark. V, 1—19: *Carmina Sangallensia, * Palastkirche zu Ingelheim.

32. Die Blutflüssige, Matth. IX, 18—22: * Carmina Sangallensia.

33. Die Tochter des Jairus, Matth. IX, 23—26: * Carmina Sangallensia, Palastkirche zu Ingelheim (?).

34. Die Juden wollen Jesum steinigen, Joh. VIII, 46—59: * Carmina Sangallensia.

35. Die Verklärung, Matth. XVII, 1—9: Soissons-Evangeliar (gemmenartige, abbrevierte Darstellung). Utrecht-Psalter (Cant. Isaiae Prophetae).

36. Die Aussendung der Jünger, Luk. X, 1—21: Drogo-Sakramentarium.

37. Die Ehebrecherin, Joh. VIII, 1—11: * Carmina Sangallensia, Einbanddecke des Codex aureus (München).

38. Der Blindgeborne, Joh. IX, 1—38. * Carmina Sangallensia; * Palastkirche zu Ingelheim (?), Einbanddecke des Codex aureus.

39. Der Wassersüchtige, Luk. XIV, 1—11: * Carmina Sangallensia, * Palastkirche zu Ingelheim (?).

40. Speisung der Fünftausend, Joh. VI, 1—14: * Carmina Sangallensia.

41. Die Auferweckung des Lazarus, Joh. XI, 1—45: * Carmina Sangallensia, * Palastkirche zu Ingelheim.

42. Die zehn Aussätzigen, Luk. XVII, 11—19: * Carmina Sangallensia.

43. **Jesus segnet die Kinder,** Mark. X, 13: *Carmina Sangallensia.

44. **Maria von Bethanien salbt Jesu die Füsse,** Joh. XII, 1—9, *Carmina Sangallensia.

45. **Die Ratsversammlung,** Matth. XXVI, 3—5: *Carmina Sangallensia.

46. **Jerusalems Untergang,** Luk. XXI, 5—32: *Carmina Sangallensia.

47. **Der Einzug in Jerusalem,** Matth. XXI, 1—9: Drogo-Sakramentarium (zweimal), Ottfrids Evangelienharmonie in Wien; *Carmina Sangallensia.

48. **Jesus verjagt die Tempelschänder,** Matth. XXI, 10—17: *Carmina Sangallensia; Einbanddecke des Codex aureus (München).

49. **Der verdorrte Feigenbaum,** Matth. XXI, 18—22: *Carmina Sangallensia.

50. **Das Scherflein der Witwe,** Luk. XXI, 1—4: *Carmina Sangallensia (?).

51. **Das heilige Abendmahl,** Joh. XIII, 21—28: Drogo-Sakramentarium, Sakramentarium von Autun.

52. **Des Judas Verrat,** Matth. XXVI, 47—50: Drogo-Sakramentarium, *Palastkirche in Ingelheim.

53. **Christus vor Pilatus,** Joh. XIX, 9—11: Utrecht-Psalter (Symb. Apost.).

54. **Die Geisselung,** Joh. XIX, 1: Utrecht-Psalter (Cant. Habac.).

55. **Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes,** Joh. XIX, 25—27: Drogo-Sakramentarium, Psalterium Ludwigs des Deutschen (Berlin), Ottfrids Evangelienharmonie in Wien. Mit einer Gestalt, das Blut Christi auffangend: Utrecht-Psalter (Psalm CXV).

Der Gekreuzigte mit zwei Soldaten: Joh. XIX, 28—37: sog. Evangeliar Franz II. (Paris, Nat.-Bibl. 257), ferner mit Maria und Johannes: Utrecht-Psalter (Psalm LXXXVIII).

Der Gekreuzigte: Gebetbuch der Münchner Schatzkammer, Pariser Sakramentar (lat. Nr. 41), *Palastkirche zu Ingelheim. *Titulus Angilberts (codex Petavianus).

Der Gekreuzigte mit den beiden Schächern und den zwei Soldaten: Utrecht-Psalter (Cant. Habac.).

56. **Christus in der Vorhölle**: Utrecht-Psalter (Symb. Apost.).

57. **Die drei Frauen am Grabe**, Mark. XVI, 1—7: Drogo-Sakramentarium, Utrecht-Psalter, (Psalm XV. u. Symb. Apost.).

58. **Petrus am Grabe**, Joh. XX, 1—9: Drogo-Sakramentarium (abbrevierte Darstellung).

59. **Jesus erscheint der Magdalena**, Joh. XX, 11—18: Drogo-Sakramentarium; *Titulus Angilberts (codex Petavianus).

60. **Der Gang nach Emaus; Christus speist mit Kleophas und Lukas in Emaus**, Luk. XXIV, 13—35: Drogo-Sakramentarium.

61. **Jesus erscheint den Jüngern**, Luk. XXIV, 36—47: Drogo-Sakramentarium, * Palastkirche zu Ingelheim; * Titulus Angilberts (codex Petavianus).

62. **Thomas**, Joh. XX, 19—31: Drogo-Sakramentarium.

63. **Jesus offenbart sich am See Tiberias; der wunderbare Fischzug**, Joh. XXI, 1—11: Drogo-Sakramentarium.

64. **Christi Himmelfahrt**, Mark. XVI, 19—20: Drogo-Sakramentarium, Bibel von St. Paul (Rom), Utrecht-Psalter (Cant. Habac. u. Symb. Apost.). * Palastkirche zu Ingelheim; * Titulus Angilberts (codex Petavianus).

65. **Pfingstfest.** Ausgiessung des heiligen Geistes, Apostelgeschichte II, 1—11: Bibel von St. Paul; Drogo-Sakramentarium.

66. **Die Apokalypse**, Offenb. XII: Trierer Handschrift (Nr. 31); Alkuinbibel in London, Bibel Karls des Kahlen, Soissons-Evangeliar (Paris), Bibel von St. Paul (Rom), Codex aureus in München; * Aachener Mosaik; * Tituli Alkuins.

* * *

67. **Paulus Bekehrung und Lehrthätigkeit**: Bibel Karls des Kahlen (Paris), Bibel von St. Paul (Rom).

68. **Petri Tod**: Drogo-Sakramentarium.

69. **Pauli Tod**: Drogo-Sakramentarium.

70. **Der heilige Johannes d. T.**: Soissons-Evangeliar in Paris, * Titulus des Florus Lugdunensis.

71. **Der heilige Stephanus**: Drogo-Sakramentarium.

72. **Der heilige Andreas:** Drogo-Sakramentarium.

73. **Der heilige Laurentius:** Drogo-Sakramentarium.

74. **Der heilige Hieronymus:** Lothar-Psalter (im Besitze von Ellis und White in London), Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Cat. 1152), Psalterium aureum in St. Gallen. Begebnisse aus seinem Leben und Wirken: Viviansbibel in Paris, Bibel von St. Paul in Rom.

75. **Der heilige Gregor:** Sakramentarium (Paris, Nat.-Bibl. 41), Sakramentarium von Autun.

76. **Der heilige Arnulf:** Drogo-Sakramentarium.

77. **Das jüngste Gericht:** Utrecht-Psalter (Symb. Apost.). * Alkuins Titulus, * Titulus des Florus Lugdunensis, * Carmina Sangallensia.

* * *

Christus: Evangeliar in Brüssel, Alkuinbibel in London, Lotharevangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 266), Viviansbibel in Paris, Evangeliar von Mans (Paris, Nat.-Bibl. 261), Evangeliar du Fay (Paris, Nat.-Bibl. 3985), Godescalc-Evangeliar in Paris, Codex aureus in München, Sakramentar in Paris (lat.-Nr. 41), Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville, Soissons-Evangeliar in Paris, Brustbild: Evangeliar in Trier (Dombibl. 34).

Majestas domini: Alkuinbibel in London, Lothar-Evangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 266), Viviansbibel in Paris, Evangeliar von Mans (Paris, Nat.-Bibl. 261), Evangeliar du Fay (Paris, Nat.-Bibl. 9385), Codex aureus in München, Bibel von St. Paul (Rom).

Allerheiligenbild, Herrlichkeit Gottes: Sakramentar (Paris, Nat.-Bibl. 41).

Evangelisten: Evangeliare der Schatzkammer in Wien, der Kgl. Bibliothek in Brüssel, des Domschatzes zu Aachen, Lotharevangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 266), Viviansbibel in Paris, Evangeliar von Mans (Paris, Nat.-Bibl. 261), Evangeliar du Fay (Paris, Nat.-Bibl. 9385), Godescalc-Evangeliar in Paris, Harley Evangeliar (British-Museum), Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville, Ada-Evangeliar in Trier, Soissons-Evangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 8850), Evangeliar der Dombibliothek in Köln (XIII), Evangeliar der Stadtbibliothek von Epernay, Loisel-Evangeliar

(Paris, Nat.-Bibl. 17968), Evangeliar von Blois (Paris, Nat.-Bibl. 265), Evangeliar Franz II. (Paris, Nat.-Bibl. 257), Evangelistar von Saint-Vast in Arras (Nr. 1045), Codex aureus in München, Bibel von St. Paul in Rom, Colbert-Evangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 324), Evangeliar des Celestins in der Arsenalbibliothek in Paris, Codex Millenarius in Kremsmünster, Evangeliar der Trierer Dombibl. (Nr. 134), Evangeliar des Bischofs Anno in München (cod. p. 56).

Evangelistensymbole: Alkuinbibeln in Bamberg und London, Lotharevangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 266), Viviansbibel in Paris, Evangelistar der Bibl. von Arras (Nr. 1045), Evangeliar Ludwigs d. Fr. in Paris (Nr. 9388).

Propheten, die vier grossen: Brustbilder in Medaillonform: Alkuinbibel in Bamberg, Viviansbibel in Paris, Codex aureus in München; sitzend, in ganzer Gestalt: Alkuinbibel in London. Einzelne Propheten, Büsten: Sakramentarium von Autun, Evangeliare von Abbeville und Soissons.

Apostel, Brustbilder: Evangeliar in Trier (Dombibl. 34), Sakramentar in Paris (Nat.-Bibl. 41), Folchards-Psalter in St. Gallen. Christus mit den Aposteln: Utrecht-Psalter (Oratio dominica secundum Matthaeum). Vgl. auch Himmelfahrt Christi und Aussgiessung des heiligen Geistes.

Bekanntlich wurden die bei der Feier der hl. Messe verlesenen Perikopen bis ins 10. Jahrhundert aus einem Buche entnommen, das den Text der vier Evangelien enthielt.*) Er besass meist als Anhang ein Verzeichnis der für die einzelnen Tage bestimmten Lesestücke (Perikopen), der Comes, »Begleiter«, »Handweiser« hiess.

Der Unterschied in Inhalt und Reihenfolge der Perikopen ist in karolingischer Zeit kein grosser. Der Ada-Codex, sowie die meisten karolingischen Handschriften zählen zwei (zuweilen mehr, bis zu 6) Sonntage nach Pfingsten, 6 (zuweilen 5 bis zu 8) nach Peter und Paul, 5 (zuweilen 4 bis zu 7) nach Laurentius und 7 (zuweilen bis zu 10) nach Cyprian. Andere karolingische Handschriften setzen statt Cyprian das Fest des hl. Michael ein.

*) Die Zusammensetzung der vier Evangelien in einen Band ist alten Ursprungs: im M. A. nahm man an, der hl. Hieronymus hätte diese Vereinigung vorgenommen und zum Gebrauche des Gottesdienstes nach der Ordnung der Tage einige Vorlesestücke bezeichnet. Honorius Augustodun. Gemma Anim. Lib. II. C. 88. Vor dieser Zeit bestimmte jeder Bischof für seine Kirche die Abschnitte, welche der Diakon bei der Liturgie vorlesen sollte. Die einzelnen Bücher, wie sie für sich gerollt oder gebunden waren, wurden entweder in den Kirchenbibliotheken aufbewahrt oder den Lektoren anvertraut. Die Geschichte der Traditoren beginnt im dritten Jahrhundert und läuft bis zu den Zeiten Constantins des Grossen. In den afrikanischen Proconsularakten des Silvanus werden mehrere Codices angeführt, unter andern ein sehr grosser, unus pernimius major; dann wieder fünf grosse und zwei kleine; so auch quatuor quiniones Die hohe Ehrfurcht der Gläubigen gegen die göttlichen Schriften offenbart sich in der reichen künstlerischen Ausstattung, in dem Schmucke durch Gold und Edelsteine. Fast mehr aber noch in der Art und Weise, in welcher das Evangeliarium gehütet wurde: nach beendeter Liturgie wurde der Codex in eine Kapsel gelegt, welche sorgfältig mit einem Siegel versehen wurde. Baronius, Praefat. in Martyrol. et Not. 2. Januar.

Dass dies auch zu Rom geschah, beweist das unter Sixtus III 433 (nach anderer Meinung ca. 450) beendigte musivische Bilderwerk von St. Maria Maggiore, in welchem sich ein mit solchen Siegeln versehenes Evangelienbuch fand. „Das Evangelienbuch," beschloss die achte Synode zu Constantinopel im Jahre 870, „soll gleicher Ehre, wie das Bild unseres Herrn wert gehalten werden." Nach Ambrosius waren diese Codices immer mit Gold, Silber und Perlen geziert.

Was die Einrichtung der karolingischen Evangelienbücher anlangt, so bringen sie die Bilder nicht im Text, sondern auf eigenen Blättern. Diese Vorstehblätter enthalten vor jedem Evangelium ein Bild der Evangelisten und verzierte Initialen.

Neben den Evangelienbüchern kommen noch zwei karolingische Sakramentarien in Betracht.

Die übrigen Erwähnungen von Bildern gehen auf Inschriften zu Wandgemälden zurück.

Wir können den Bildercyclus, wie er sich in den karolingischen Evangelarien und Sakramentarien, dann in den Inschriften darbietet, einteilen: 1) in die Jugendgeschichte Christi, 2) in das erste Auftreten Christi, 3) in die Wunderthaten Christi, 4) in das Leiden Christi, 5) in die Verherrlichung Christi.

Dieser Reichtum des karolingischen Bilderschatzes kann aber nicht darüber hinwegtäuschen: die karolingische Periode besitzt kein Evangeliar, das, ausser den Evangelistendarstellungen, Bilder zu den Evangelien enthält; denn was das Harley-Evangeliar und das Evangeliar von Soissons in dieser Hinsicht bringen, gehört nur in das Bereich der dekorativen Ausstattung und kommt hier kaum in Betracht.

Es kann die Thatsache nicht genug betont werden, dass erst die ottonischen Evangeliare eine Zusammenstellung des neutestamentlichen Bilderkreises bieten.

Einzelne Teile des alten Testamentes sind von der karolingischen Malerei verhältnismässig viel reicher bedacht worden; die Genesisbilder, Scenen aus dem Leben Mosis waren weit beliebter, der Darstellung geläufiger und in höherem Grade fester Besitzstand des Bilderkreises als die Illustrationen zum neuen Testament. Nur der thronende Christus und die Evangelistengestalten sind unentbehrlich geworden zur Einleitung der Evangelien; der Schilderung des Lebens und Leidens Jesu aber halten sich die karolingischen Evangelienbücher ferne; sie kennen keine Bilder zu den Perikopen.

Wie der Utrecht-Psalter der einzige karolingische Codex ist, welcher sich ausführlich mit den Psalmenversen beschäftigt, wie die Bibel von St. Paul die einzige karolingische Handschrift ist, welche die verschiedenen Bücher des alten Testamentes mit

Illustrationen ausstattet, so steht für das neue Testament das Drogo-Sakramentarium vereinzelt da.

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass dieses zweitwichtigste karolingische Miniaturenwerk in mehr als einer Hinsicht dem Utrecht-Psalter verwandt ist: in den Füllungen der Initialen entfalten sich hier überaus lebendige, naturfrische Schilderungen biblischer und legendarischer Scenen. Aber der Künstler ist bei Auswahl derselben nicht willkürlich zu Werke gegangen; er liess sich vielmehr von dem Gedanken leiten, dass der Gegenstand des Bildes sich stets mit dem Inhalte des Gebetes, welches auf demselben Blatte steht, decken soll.

Die dargestellten Ereignisse, welche sich auf das Leben Christi beziehen, berühren aber auch in diesem Bildercyklus niemals sein öffentliches Leben: all jene Wunder, welche die altchristliche Kunst so häufig darstellte, die Heilung des Blinden, des Gichtbrüchigen, der Chananäerin und der Blutflüssigen, die Brotvermehrung und die Auferweckung des Lazarus, — sie fehlen im Drogo-Sakramentarium.

Trotzdem tritt uns der evangelische Bildercyklus der karolingischen Periode anscheinend reich und in einer gewissen Vollständigkeit entgegen, wenn wir die handschriftlich erhaltenen Inschriften für die verloren gegangenen Wandgemälde reden lassen.

Der Bilderkreis der karolingischen Wandmalerei hätte demnach jenen der Miniaturmalerei an Reichtum der Scenen weit übertroffen. Wir besitzen in der That keinen karolingischen Codex, von dem sich behaupten liesse, dass er zu den Wandgemälden seiner Periode in demselben Verhältnis stünde, wie zu den Wandgemälden von Oberzell der Codex Egberti, dessen innerer Zusammenhang mit den Wandgemälden ein so bedeutender ist, dass man annehmen kann: was in den Miniaturen nur in kleinem Mafsstabe versucht ist, findet sich in den Wandgemälden in grosser Art wiedergegeben.

Verhältnismässig häufig wurde der Gekreuzigte von den karolingischen Miniatoren dargestellt, aber in verschiedener Auffassung und Anordnung. Wir können unterscheiden: 1) Christus am Kreuze, 2) die Schächer am Kreuze, 3) Maria und Johannes, 4) der Schwammträger und der Soldat mit der Lanze, 5) Maria

und Johannes und die beiden Soldaten, 6) Maria und Johannes und eine Gestalt, die das Blut Christi auffängt, 7) Maria und Johannes mit der Ecclesia und der Synagoge und dem Grab, 8) Maria und Johannes, ein Mann, der auf den Gekreuzigten weist, und die Gräber, 9) die Hand Gottes, am Kreuze die Schlange, und der knieende Stifter, 10) Maria und Johannes; am Fusse des Kreuzes eine flehende Gestalt, 11) Hrabanus vor dem Kreuze (in den Handschriften und Drucken De s. Cruce).

Hrabanus Maurus hat bekanntlich nicht nur das Werk de s. Cruce geschrieben: von ihm stammt auch die ausführlichste poetische Schilderung des jüngsten Gerichtes. Kein Wunder, dass in der karolingischen Periode die Lehre vom allgemeinen Weltgerichte einen festen, die Phantasie belebenden Glauben annahm. Die Kunst bemächtigte sich der Darstellung des jüngsten Gerichtes. Unter den »Inscriptiones locorum sanctorum« Alkuins befinden sich zwei, welche ohne Zweifel auf Bilder des jüngsten Gerichts zu beziehen sind: die St. Galler Versus de evangelio ad picturam — ich komme noch auf dieselben zurück — enthalten eine unmittelbare Beziehung zu einem Gemälde des jüngsten Gerichts, ein titulus des Florus Lugdunensis hat ebenfalls ein solches zum Gegenstande. Der Utrecht-Psalter aber ist die einzige karolingische Handschrift, welche sich damit beschäftigt. Die Scene des Gerichts zeigt folgende Anordnung. In der Mitte steht der Erzengel Michael auf einem Hügel, an dessen Fuss sich links und rechts grössere Menschengruppen versammelt haben. Die an seiner Seite versammelten Auserwählten winkt der Engel mit der Hand heran. Neben denselben steht die Kirche. Die Andern, die Verdammten, stösst er mit der Lanze von sich: sie blicken rechts aus dem Abgrund händeringend zu ihm empor. Den Abschluss der Darstellung bildet eine Höllenscene. Christus holt aus der Vorhölle die Seelen empor und setzt den Fuss auf eine Teufelsfigur. Eine besondere Scene bildet die Auferstehung der Toten; sie erheben sich aus einzelnen Sarkophagen, deren Deckel aufgesprengt sind*).

Spricht also für eine häufige Darstellung des jüngsten Gerichtes in der karolingischen Periode mehr die litterarische

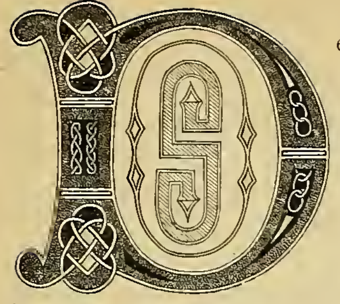
*) Vgl. G. Voss, Das jüngste Gericht. Leipzig 1884.

Überlieferung, so findet sich, dass die Offenbarung — auch abgesehen von der Apokalypse — von karolingischen Künstlern gerne illustriert wurde. Ausführliche Einzeldarstellungen sowie Bilder, auf welchen mehrere Visionen behandelt sind, bringen drei Bibeln und der Codex aureus.

Beachtenswert sind ferner in dem Drogo-Sakramentarium die Martyrien der Apostelfürsten und die übrigen legendarischen Darstellungen.

Die Martyriums-Darstellungen im Drogo-Sakramentar erscheinen überhaupt zum erstenmale in der Miniaturmalerei; sie beruhen entweder auf selbständigen Erfindungen oder auf freien Umarbeitungen älterer musivischer oder plastischer Darstellungen und Erzeugnissen der Kleinkunst; einzelne Scenen, welche schon die Miniaturmalerei des VII. Jahrhunderts kennt, wie die Scene der Steinigung des Stephanus (Codex des Kosmas Indicopleustes) blieben ohne Einfluss auf die formale Gestaltung der karolingischen Darstellungen. Dagegen verleugnen die Scenen der Bekehrung des Saulus in der Bibel Karls des Kahlen und in der Bibel von St. Paul den Anschluss an Darstellungen der älteren Miniaturmalerei nicht.

Der Bilderkreis des neuen Testamentes erscheint in der karolingischen Miniaturmalerei wesentlich anders gestaltet als in den Mosaiken z. B. von St. Apollinare nuovo, die ausschliesslich neutestamentliche Geschichten darstellen. Wie die Reliefs einer Anzahl römischer Sarkophage des vierten und fünften Jahrhunderts eine gedrängte Aufreihung von Wunderscenen bieten, so war es auch dort dem Künstler hauptsächlich um die Wunderthaten Jesu zu thun. Man hat diese Thatsache mit dem Umstande zu erklären gesucht, dass das Interesse der damaligen Kirche die Betonung der göttlichen Macht Christi auch in der Kunst verlangte — diese Betonung erscheint nun in der karolingischen Miniaturmalerei völlig aufgegeben. Dafür geht aber die reale Auffassung der Heiligengeschichte in der karolingischen Kunst einen sicheren Schritt vorwärts auf dem Gebiete der künstlerischen Vorstellung: die Scheu vor der Schilderung der Qualen des Todes ist einer realen Darstellung der Martyriumsscenen gewichen, die sich auch in der ottonischen Periode unverändert erhält.



er Versuch, die Frage nach den Vorbildern der karolingischen Malerei bei Behandlung der einzelnen Darstellungen zu beantworten, gründete sich auf den stattlichen Kreis jener Denkmäler, welche der karolingischen Zeit zu Gebote standen. Es sind diese Vorbilder Werke verschiedenen Stoffes und verschiedener Zeiten und Völker.*)

Die karolingischen Handschriften werfen von selbst die Frage auf: was verdankt der Illustrationsstoff der karolingischen Malerei den Darstellungen der altchristlichen Kunst? Wir haben bereits in der Einleitung diese Frage gestreift. Das Vorhandensein einer einheitlichen Überlieferung gewisser Darstellungen zu den Evangelien bekunden die Reliefs von Sarkophagen der verschiedensten Städte und Länder; diese einheitliche Überlieferung musste aber erst recht befestigt werden, als man zur Zeit der Verbreitung der neuen Redaktion des hl. Hieronymus einzelne Prachtexemplare mit Verwertung des schon vorhandenen Materials künstlerisch ausstattete.

Mittelbar oder unmittelbar dürften viele karolingische Darstellungen auf den frühchristlichen Bilderkreis zurückgehen, der unermüdlich eine Reihe von Vorstellungen mit derselben abstrakten Gedankenmalerei wiederholt.

Wir müssen uns in den meisten Fällen damit begnügen, die Gattung der Denkmäler festzustellen, welche auf die karolingische Darstellung einwirkte, aber es ist ein verschiedener Fall, wenn wir gleichartige Darstellungen der Genesis, der Geburt, der Kreuzigung Christi, oder wenn wir solche legendarischer Scenen nachweisen können, wie jene des Martyriums des hl. Laurentius.

In dem ersteren Falle handelt es sich um geläufige Darstellungen, bei welchen der karolingischen Kunst reichlich Vor-

*) Für die Entstehungsgeschichte des Utrecht-Psalters ist wichtig, dass schon im katholischen Baptisterium in Ravenna Psalmtexte zum Thema der Kompositionen gewählt sind. Vgl. Richter a. a. O. S. 18 und Kraus, Wandgemälde von Oberzell S. 14.

bilder zur Verfügung standen, im letzteren Falle legt die Verwandtschaft des Inhaltes zum mindesten die Vermutung nahe, dass aus gleicher Quelle geschöpft wurde.

Es ist dabei freilich nicht ausser acht zu lassen, dass wir auch karolingische Darstellungen besitzen, welche sich als unmittelbare Verbildlichungen des Textes nachweisen lassen, welche also keine andere Quelle kennen als eben die textlichen Angaben ihrer Handschrift.

Das Wesen der karolingischen Malerei lässt sich also nicht ohne weiteres dahin feststellen, dass sie keine autochthone, aus eigenen Anfängen hervorgegangene Kunst ist: in der heimischen Tradition muss die Erklärung für manche künstlerische Komposition gesucht werden. Wohl hat die Kunstforschung zahlreiche Fäden blossgelegt, welche auf die Quelle vieler karolingischer Darstellungen überzeugend hinweisen, welche zeigen, wie der karolingischen Malerei die Errungenschaften anderer Völker bewusst oder unbewusst vermittelt wurden, welche den Gedanken nahe legen, dass die karolingischen Künstler nicht so sehr Erfinder und Bahnbrecher als Vollender waren. Es ist klar, dass nicht alle Keime der karolingischen Malerei in heimischer Erde ruhen; die karolingische Hofkunst aber hat diese Keime gepflegt und zur blühenden Pflanze entwickelt.

War es nicht möglich, mit der Handhabe der Stilkritik die Summe der pompejanischen Fresken in bestimmte Gruppen zu teilen oder nach denselben Prinzipien den Bilderbestand der Katakomben zu gliedern, so ist es nun annähernd gelungen, die karolingischen Handschriften nach Schulen zu ordnen.

Mit diesem Erfolge der Stilkritik und der Textkritik steht aber scheinbar unsere Behauptung, dass die karolingische Kunst eine Hofkunst gewesen, in Widerspruch. Man kann dagegen einwenden, von einer Hofkunst, die im Lichte kaiserlicher Gunst zwar schöne, aber kurzlebige Blüthen trug, könne da keine Rede mehr sein, wo an vielen Orten grössere oder kleinere, wichtigere oder unbedeutendere Kunstschulen wirkten.

Nachdem aber thatsächlich, wie unsere Einleitung darthut, fast jede reicher ausgestattete Handschrift der karolingischen Zeit

auf Veranlassung des Hofes entstanden ist und an ihrer Spitze die darauf befüglichen Widmungsbilder und Verse trägt,*) darf man ohne Bedenken auch von einer karolingischen Hofkunst sprechen. Das eben ist das Grossartige und Bewunderungswürdige an dieser Hofkunst, dass verschiedene Schulen mit einander wetteifern, um den künstlerischen Ansprüchen des Hofes gerecht zu werden, wobei übrigens auch in Betracht zu ziehen ist, dass die die Klosterschule aneifernde Schola Palatina an den örtlichen Wechsel der Hofhaltung gebunden war. In diesem frischen Wetteifer benützt jede Schule die ihr zu Gebote stehenden Vorbilder, irische und italienische, dann wohl auch aus der alten Kultur Galliens und Belgiens stammende Erinnerungen, und selbst aus den alten Stammländern der deutschen Völker gerettete Einflüsse machen sich bemerkbar. So erhielten die einzelnen Schulen ihre bestimmten Physiognomien.

Aber es ist nicht ausgeschlossen, dass auch selbst diese Physiognomien Stil- und Textkritik täuschen. Die wechselseitige Bücherbenützung war gerade in der karolingischen Zeit eine ungemein rege. Über die Art und Weise dieser Bücherbenützung liegen wertvolle Nachrichten vor. So fordert Arn, der Metropolit Baierns, von Alkuin wiederholt Abhandlungen über theologische Gegenstände. Und er bekam theologische Traktate desselben zur Abschrift, entlehnte Bücher, z. B. einen Traktat vom hl. Ambrosius aus der Bibliothek von Tours.

Noch lehrreicher erscheint aber eine andere Thatsache. Es wurden kostbare Bücher am Hofe Karls benützt, über deren Ursprung wir einstweilen nur auf Vermutungen angewiesen sind, Bücher, die aber ohne Zweifel aus weiter Ferne dem Kaiser zugeschickt wurden.

So kam auch ein Exemplar der im Auftrage Theodosius II. (435 n. Chr.) zu praktischem Gebrauche neuaufgelegten Chorographie des Augustus, die Mensuratio orbis, an den karolingischen Hof. Hier benützte es zwischen dem 9. Oktober 781 bis 30. April 783 Godescalc bei Herstellung seines Evangeli-

*) Die Vorlagen für diese Widmungsverse waren freilich oft von allen Seiten zusammengesucht.

stariums. Den Beweis dafür erbringt ein Vergleich der Verse Godescalcs mit denen, welche die beiden Schreiber der Mensuratio an den Schluss ihrer Werke stellen.*)

Diese Thatsache ist überaus wertvoll, zunächst für das Godescalc-Evangeliar selbst. Man hat aus einigen Versen Godescalcs, freilich irrtümlich, geschlossen, Godescalc sei 781 mit Karl dem Grossen über die Alpen gezogen, und von dieser vermeintlichen Romfahrt wurde die Beeinflussung der Miniaturen der Handschrift durch frühchristliche Denkmäler Roms abgeleitet. Die Romfahrt ist litterarisch nicht nachweisbar, aber die Handschrift der Mensuratio, welche Godescalc benützte, hat unzweifelhaft auch auf die Ornamentik gewirkt.

Dasselbe Exemplar der Mensuratio, das Godescalc benützte, lernte später Dicuil am Hofe Ludwigs des Frommen kennen und verwertete es 825 für seinen Liber de mensura orbis.

Wenn nun zwei weit auseinander liegende Klöster dieselbe Handschrift benützten, werden die Werke, welche unter dem Einflusse derselben da und dort entstanden sind, ohne Zweifel verwandte Züge tragen, ob sie nun aus dem Süden Frankreichs und Deutschlands oder aus Nordfrankreich oder aus den Kirchenprovinzen an der Mosel oder Maass stammen.

Und es dürfte gerade dem lebhaften Bücherverkehr in der karolingischen Zeit eine gewichtige Vermittlerrolle zuzugestehen sein. Von Lupus von Ferrières wissen wir, dass er unaufhörlich bestrebt war, Texte römischer Schriftsteller in die Hand zu bekommen, dass er sich, wenn das Gewünschte nicht die an Bibliotheken reiche Umgebung von Ferrières zu bieten vermochte, bittend in die Ferne, bis nach England, bis nach Rom wandte.**)

Diese Thatsache legt die Frage nahe: gibt es keine Handschriften aus karolingischer Zeit, welche einfache Kopien älterer Codices sind, spielt in der karolingischen Zeit die Filiation keine Rolle?

---

*) Vgl. Ludwig Traube, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte römischer Schriftsteller. Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. bayr. Akademie der Wissenschaften. 1891. Heft III 406.

**) Traube, a. a. O. S. 390.

In späterer Zeit lässt sich bekanntlich, nameutlich bei profanen oder doch nicht offiziell kirchlichen Handschriften eine strenge Übereinstimmung in der Zahl, in der Reihenfolge und Anordnung der Illustrationen häufig feststellen.

Es ist wohl nicht richtig, anzunehmen, dass keine Handschrift aus karolingischer Zeit in einem solchen Abhängigkeitsverhältnis zu einer älteren Handschrift steht. Wir haben den Bilderkreis der Apokalypse in der Stadtbibliothek zu Trier vollständig aufgeführt. In dieser Handschrift besitzen wir ein wichtiges Denkmal auch für die Kenntnis der Handschriften-Entstehung. Es wurde ohne Zweifel für den Text und für die Bilder eine altchristliche Vorlage wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhundert benützt. Die Bilder sind Federzeichnungen, welche mit Rot, Braunrot, Gelb, Schmutziggelb, Graublau angetuscht sind. Die altchristliche Vorlage ist roh kopiert. Abweichungen vom Originale sind nur im Beiwerk wahrzunehmen: in der Architektur, in der Tracht und in der Rüstung. Anklänge an die Schule von Tours sind nicht zu leugnen, doch ist einstweilen der Ort der Entstehung der Handschrift noch nicht nachweisbar. Den Grundstock des Textes bildet die Itala.

Das Original dieser Apokalypse war offenbar eine jener vielbegehrten Handschriften, von welchen in verschiedenen Klöstern Abschriften gefertigt wurden. Die Bibliothek in Cambrai verwahrt nämlich eine Apokalypse, etwa aus gleicher Zeit wie die Trierer stammend, deren Verwandtschaft mit derselben oft bis zur ikonographischen Identität geht.

Die karolingische Zeit kennt aber auch eine Gruppe von Handschriften besonders beliebter Werke, wie des Hrabanus Maurus »liber de laudibus sanctae crucis«, welche nicht nur in vielen Exemplaren gleich nach der Entstehung des Originales samt den bildlichen Darstellungen genau kopiert wurden, sondern auch in der folgenden Zeit immer wieder in Text und Bild wörtliche Nachbildung fanden.

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass wir karolingische Handschriften von verschiedener Selbständigkeit zu unterscheiden haben, Handschriften, welche mit kleinen Abweichungen im

Beiwerk sich der Hauptsache nach als getreue Kopien älterer Handschriften feststellen lassen, Handschriften, in welchen sich zwar eine bis zu einem gewissen Grade typische Wiederholung derselben Vorwürfe, die jedoch niemals bis zur sklavischen Nachahmung geht, verfolgen lässt, Handschriften, welche sich als Abschriften eines Werkes zu erkennen geben, das aus derselben Periode stammt und z. B. als Original einer Evangelienredaktion besonderes Ansehen genoss.

Anders verhält es sich mit einer grossen Gruppe namentlich karolingischer Bibelhandschriften. Diese Gruppe schliesst sich mit Vorliebe an jene bereits charakterisierte Art von Bilderchroniken oder Bildertafeln an, wie sie uns in den Illustrationen des Ashburnham-Pentateuch überliefert sind: sie empfängt und verwertet Anregungen, aber sie ist weit davon entfernt, die Bilder lediglich zu kopieren.

Es sind auch gewisse Äusserlichkeiten, welche die karolingische Buchmalerei von solchen bilderchronikartigen Handschriften lernt: die Zusammenstellung mehrerer Scenen auf einem Blatte, die Erläuterung durch Beischriften. die Trennung durch farbige Streifen.

Für den Umfang der Bilder galt — soweit nicht Initialen in Betracht kommen — als Regel, die ganze Blattseite zu benützen. Die Ausfüllung dieser Bildfläche geschieht meist durch Compilation aus vorliegenden Darstellungen. Von Bedeutung ist in vielen Fällen die Umrahmung: in der Bamberger Alkuinbibel werden die Randleisten in kleinere Füllungsflächen aufgelöst. Diese Auflösung geschieht durch Bandwerk, wodurch das Getrennte doch wieder scheinbar fest gebunden ist; die aus Guirlanden bestehenden Füllungen werden in einen doppelten Rahmen eingesetzt. In die Randleisten sind auch öfters Medaillons eingelassen. Im Lotharevangeliar, in der Viviansbibel und im Autun-Sakramentarium finden sich kleine vignettenartige Darstellungen, dann Büsten von Propheten, Aposteln, Evangelisten in Form spätrömischer Gold- oder Silbermünzen als Schmuck der Randleisten. Das Sakramentarium von Autun enthält Randleisten mit Blattwerk und diagonal durchflochtenen Linien; nicht nur die beiden Langseiten des Rahmens sind durch breitere

Rechtecke in ihrer Mitte unterbrochen, auch an den Ecken spriessen in seitlicher Richtung nach innen und aussen Blätter. In der jüngeren Schule von Tours treffen wir Randleisten mit fächerförmig aufgerolltem Laubwerk, die Randleisten im Harley-Evangeliar zeigen als Füllung Flecht- und Bandwerkmuster, dann die Guirlande, das Lappenmuster, den Mäander und den Eierstab. Hier und im Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville hat auch als Füllungsmuster das sog. Labyrinthmuster Anwendung gefunden. Blattwerkmotive mit Flechtwerkmustern und Vergitterungen finden sich in den Randborduren der Adahandschrift, während jene des Soissons-Evangeliars mit dem Mäandermotiv, dem Eierstab, Blattranken und zahlreichen Linienspielen dekoriert sind.

Es geht daraus zur Genüge hervor, dass gerade in den Randborduren die Schöpfungskraft der karolingischen Ornamentik ihre schönsten Siege feierte.

Was nun die weitere Anordnung anlangt, so ist Rahmenbild und ornamentales Kompositionsprincip zu unterscheiden. Die Darstellungen z. B. der Bibelhandschriften füllen meist in einzelnen Abteilungen ein Blatt. Die Abteilungen werden durch Purpurbänder mit Goldschrift getrennt. Die Scheidung der einzelnen Scenen wird stets durch Bäume angedeutet. Wir stossen aber auch auf rautenförmige Einfassungen mit Medaillonsbrustbildern in den Eckzwickeln, also auf eine völlig ornamentale Anordnung in Kreisen und Streifen.

Im Autun-Sakramentarium enthält ein Blatt drei Kreise, über und unter den Texteswortén angebracht, in welchen auf weissem Grunde die Darstellungen eingezeichnet sind. Ein anderes Blatt ist ebenfalls in einen Purpurkreis eingespannt.

Bemerkenswert ist die Anordnung der Evangelisten mit ihren Symbolen und dazu Christus auf einem Blatte, wie wir sie in dem Brüsseler Evangeliar und ähnlich — in einer felsigen Landschaft — im Aachener Evangeliar finden.

Von dieser Art der Anordnung ist wieder jene im Drogo-Sakramentarium verschieden: der künstlerische Schmuck besteht ausschliesslich aus Initialen, in welche bildliche Darstel-

lungen eingezeichnet sind. Jedoch schliessen sich die biblischen und legendarischen Scenen keineswegs der Buchstabenform an; einzelne Gestalten, ja kleine Gruppen bewegen sich ausserhalb des Körpers der Initiale. Jedes Bild bietet aber eine unmittelbare Illustration des Textes und hängt mit dem letzteren innig zusammen.

Diese Verschiedenheit in der Anordnung der Scenen lässt sich zum Teil auf äussere Einflüsse zurückführen. Das Prinzip der Einteilungen in Streifen, der rautenförmigen Anordnung, der Kreise, die durch einen sphärischen Streifen von einander getrennt sind, und der Medaillons mit den gemmenartigen Bildchen ist altchristlichen Denkmälern entlehnt. Nur für die Anordnung, die Form der Drogo-Initialen — nicht aber für die in die innere Fläche gezeichneten Scenen — wird man vergebens nach einem älteren Typus suchen. Es hängt dieser Umstand damit zusammen, dass die Ausstattung jener Initialen in das Gebiet der Ornamentik fällt. Nirgends fand aber — in Hinblick auf die verschiedene Art der Schaffung der figürlichen Darstellungen und des Ornaments — eine innigere Verknüpfung und verständigere Scheidung von Bild und Ornament statt als hier.

Drei verschiedene Arten der Anordnung begegnen uns bereits in der frühkarolingischen Malerei: die Einteilung der biblischen Scenen in Streifen, die rautenförmige Einfassung und die Kreise mit den Zwickeln und Medaillons.

Es sind also schon von Anfang an alle Anordnungsformeln gegeben und zwar trotz der Beschränktheit des Bilderkreises zu der Zeit Karls des Grossen.

Die frühkarolingische Miniaturmalerei verwertet aus dem alten Testament nur das Buch Genesis; von neutestamentlichen Darstellungen fanden nur der jugendliche Christus, die Evangelisten, die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten, das Lamm allein, die Hand Gottes und der Lebensbrunnen Aufnahme.

Man hat diese geringe Anzahl der von der frühkarolingischen Malerei gestalteten Motive aus der Stellung Karls zum Bilderstreite erklären wollen. Gewiss mit Unrecht! In einem einleitenden

Kapitel (S. 11—31), bei Würdigung der Libri carolini, haben wir bereits eingehend dargethan, dass der grosse Kaiser der religiösen Bildnerei keineswegs feindlich oder ablehnend gegenüberstand. Die beschränkte Zahl der Darstellungen lässt sich am ehesten damit erklären, dass ein erst in den Anfängen künstlerischer Entwicklung stehendes Zeitalter zaghaft und bescheiden seine religiösen Motive wählt. Wenn unter Ludwig dem Frommen der Bilderkreis sich mehrt, wenn auch das neue Testament als Quelle künstlerischer Darstellung benützt wird, wenn man sich jetzt an die heiligen Legenden heranwagt, so ist dieser Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung begründet, wie ja am Ende des karolingischen Zeitalters in der Bibel von St. Callisto oder S. Paolo Fuori ein wahrer biblischer Bilderatlas entstand. Es ist diese ganz allmähliche Besitzergreifung des Inhaltes der heiligen Schrift höchst lehrreich. Nur dürfen wir uns nicht dadurch irre machen lassen, dass gerade in hervorragenden Prachthandschriften die historische Illustration als Initialenfüllung Verwendung gefunden hat. Gerade in diesen kleinen Initialen äussert sich ein ungemein vornehmer künstlerischer Geist, dem reiche Fähigkeiten zur Seite stehen, der sich aber selbst zu beschränken weiss. Welch' feines Gefühl bekunden z. B. die Initialen im Drogo-Sakramentarium, wo das Bild stets mit dem Texte in unmittelbare Verbindung gebracht wird.

Leider ist kein karolingisches Denkmal vorhanden, welches, wie die Wandgemälde in Oberzell, Malereien und Tituli aufweist, also ins Grosse übertragene Miniaturen bietet; wir sind nur auf litterarische Schilderungen angewiesen.

Wenn auch nicht in Zweifel gezogen werden kann, dass Karl neben anderen Gotteshäusern seine Hofkirche, die bedeutendste des Reiches, mit bildlichen Zierden schmückte, so dürfte doch der bereits gewürdigte Cyklus in der Pfalz von Ingelheim, nach der Beschreibung des Ermoldus Nigellus, eine reife künstlerische Leistung gewesen sein, die eher der fortgeschrittenen Zeit Ludwigs des Frommen als jener Karls entspricht, in welch' letzterer nur einfache Motive zur künstlerischen Darstellung gewählt wurden. Es ist ja leicht erklärlich, dass unter Karl nicht

sofort ein monumentaler Stil in der Malerei entstehen konnte. Die Katakombenbilder in den Coemeterien kennen nur die Wiederholung derselben abstrakten Gedankenmalerei, die gleichen Vorstellungen. Hier konnte also eine monumentale Malerei nicht anknüpfen. Nur die musivischen Bilder, welche den reichen Schmuck der Kirchen von Ravenna bilden, könnte man sich in einem verwandten Verhältnis zur karolingischen Kunst denken, aber gerade in dem Bilderkreis der ravennatischen Mosaiken wiegen die Einzelgestalten vor, tritt das Ganze der Komposition oft zu sehr in den Hintergrund. So lehrreich ein Vergleich der ravennatischen Bilder mit karolingischen, welche die nämlichen Gegenstände behandeln, auch ist — wir haben ihn häufig genug herangezogen — so schwierig ist es, auf Grund eines litterarischen Berichtes eine Parallele zwischen jenen musivischen Bildern und den karolingischen Wandgemälden zu ziehen.

Die karolingischen Wandgemälde der Palastkirche boten in zwei Bilderfolgen zur Linken Scenen aus dem alten, zur Rechten aus dem neuen Testamente. In diesen Wandgemälden finden wir aber nicht blos die Elemente, sondern die ausgebildete Darlegung der typologischen Richtung ausgesprochen, welche auf der historischen Auffassung, wie sie in den heiligen Schriften dargelegt erscheint, fussend, mit derselben eine vollendet durchgebildete Reihe alttestamentarischer Vorbilder in Verbindung setzt und beide in einen gemeinsamen Fluss der Betrachtung einschliesst.

Den karolingischen Gelehrten war diese Richtung nicht fremd. Alkuin führte in einem eigenen Werkchen*) die Vergleichung des alten und neuen Bundes auf. Zur Würdigung und zum Verständnisse der Auffassung der karolingischen Kunstepoche ist dieser Vergleich nicht ganz ohne Wichtigkeit. Von der Zehnzahl bis zu Eins geht er beide durch. Mit zehn Plagen wurde Ägypten geschlagen, damit das Volk Gottes befreit wurde. Mit zehn Verfolgungen wurde die Kirche Gottes gekrönt. Mit neun Steinen ward der Erzengel bedeckt, der vom Himmel stürzte.

*) Pez, Thes. anecdot. 1721, II, 3.

Neun Chöre der Engel blieben im Himmel zurück. Acht Seelen wurden in der Arche gerettet. Mit acht Seligkeiten werden die Gläubigen in der Kirche gerettet. Sieben Säulen schnitt sich die Weisheit aus, um sich ein Haus zu bauen. Mit sieben Gaben des hl. Geistes festigte Christus sein Haus, d. h. seine Kirche. Am sechsten Tage wurde der Mensch aus unbefleckter Erde gebildet. Im sechsten Weltalter ward Gottes Sohn aus einer unbefleckten Jungfrau Mensch. In fünf Büchern gab Moses dem israelitischen Volke Lebensvorschriften. Fünf Talente gab Christus, zu den Himmeln wiederkehrend, dem treuen Knechte. Vier Flüsse strömen aus dem Einen Paradiesesquell, die Erde zu befruchten. Vier Evangelien gehen hervor aus dem Einen Quell, der da Christus ist, zu befruchten die dürren Herzen, auf dass sie sich an den Blüten der Tugenden laben. In dreifacher Weise wurde Adam versucht und überwunden: durch Genusssucht, Stolz und Geiz; in derselben Zahl Christus, welcher alle Versuchungen überwand. Zwei sind der Tafeln der zehn Gebote, die von Gottes Finger geschrieben waren, zweifach sind die Gebote der Liebe, die vom hl. Geiste in die Herzen der Gläubigen geschrieben werden. Eine Arche war es, in der die Gläubigen beim Weltuntergange gerettet wurden. Eine ist die Kirche Gottes, worin die Gläubigen sich retten, während die Sünder verderben.

Die libri Carolini sprechen sich über die vorbildliche Bedeutsamkeit des alten Bundes zum neuen an mehreren Stellen, namentlich I. 20, II. 4, III. 25, IV. 18 aus. Sie unterscheiden die geschichtliche von der mythischen Erklärung der Schrift. Hraban erwähnt einen typologischen Cyclus in einer Fulder Kapelle. (Carm. 61 bei Dümmler).

Was nun die Beschreibung des Ermoldus Nigellus anlangt, so ist dieselbe nicht als eine genaue zu betrachten. Sie stammt bekanntlich aus der Zeit seiner Verbannung und ist also, ferne von den Gemälden, aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben. Aber soviel können wir mit Sicherheit daraus entnehmen, dass die karolingische Kunst die sinnvollen Nebeneinanderstellungen alt- und neutestamentlicher Begebenheiten in den Kreis ihrer Darstellungen aufnahm.

Nigellus geht von der linken Wand des Hauptschiffes aus:*)

I. Distichon 191. Der linke Teil stellt zuerst (primo) dar, wie die ersten Menschen das Paradies bewohnen.

II. 193. Wie die Schlange Evas Herz versucht, wie Eva den Mann berührt, wie er die Speise.

III. 195. Wie Adam und Eva bei der Erscheinung des Herrn mit dem Feigenblatt sich bedecken, wie sie als Busse für ihre Sünden die Erde bebauen.

IV. 197. Der Bruder erschlägt (perculit) den Bruder aus Neid wegen des ersten Opfers.

V. 199. [Dann schildert die Malerei zahlreiche Nachkommen, sie erzählt in der Reihenfolge alte Lehren.]

VI. 201. Wie der Strom, über den ganzen Erdkreis verbreitet, wuchs (crevit) und alles Geschlecht vernichtete.

VII. 203. Wie die Arche aus der Erbarmung Gottes Wenige rettete, und des Raben oder der Taube Verdienst.

VIII. 205. Hierauf werden dargestellt Habrahams Thaten und seines Geschlechtes, Josephs oder seiner Brüder und Pharaos Werk.

IX. 207. Wie Moses das Volk von Ägypten befreit, Ägypten untergeht, Israel hindurchwandelt.

X. 209. Das Gesetz, von Gott auf Doppeltafeln geschrieben, der Quell, der aus dem Felsen sprang, die Speise vom Geflügel.

XI. 211. Wie das lange verheissene Heimatland zurückgegeben ward, als Hiesus dem Volke als guter Führer erstand.

XII. 213. Ferner wird der Propheten, der Könige gewaltige Schar gemalt; es glänzen zugleich ihre Thaten.

XIII. 215. Davids Werk und die Thaten Salomons, des Mächtigen, und der Tempel gebaut von herrlichem Werke.

XIV. 217. Sodann: welche und wie viele Führer des Volkes gewesen, die Hohepriester und Vornehmen.

Wenn wir das offenbar nur poetisch ausfüllende Distichon V. weglassen, da es unmöglich den Gegenstand einer Malerei bilden konnte, wenn wir ferner VI. und VII. als ein Bild zusammen-

*) Vgl. S. 102 ff.

fassen, so behalten wir an der linken Seite zwölf Scenen aus dem alten Bunde, eine für eine kirchliche Anlage auch sonst gebräuchliche heilige Zahl. Der Dichter geht über zu der rechten Seite, welche, wie er in einem einleitenden Distichon sagt,

I. 219. Christi Lebensthaten enthält, die er, gesandt vom Vater, auf Erden verrichtete.

II. 221. Zuerst (primo), wie des Engels Botschaft zu Marias Ohren gleitet, und Maria spricht: Siehe des Herrn Magd.

III. 223. Wie Christus geboren wird, wie der durch die Propheten längst verheissene Gott in Windeln liegt.

IV. 225. Wie die Hirten die Befehle des Ewigen erfassen, durch den die Magier Gott zu schauen verdienten.

V. 227. Wie Herodes wütete, im Wahne, Christus sei sein Nachfolger; wie er die Kinder tötete, die [für Christus] zu sterben gewürdigt wurden.

VI. 229. Wie Joseph nach Ägypten flieht und das Kind wiederbringt, wie der Knabe wuchs (crevit) und unterthan war.

VII. 231. Wie der getauft werden wollte, der gekommen war, alle längst Verlorenen mit Blut zu retten.

VIII. 233. Wie Christus in menschlicher Weise grosses Fasten ertrug und in Klugheit seinen Versucher schlug.

IX. 235. Wie er über den Erdkreis bald des Vaters Heilsgaben lehrte, fromm den Schwachen die alten Gaben wiederschenkte.

X. 237. Wie er sogar gestorbene Leiber zum Leben herstellte, des Dämons Waffen ertrug und ihn vertrieb.

XI. 239. Wie er verraten vom grausen Schüler und wütenden Volkshaufen, wie er, der Gott selbst, in menschlicher Weise sterben wollte.

XII. 241. Wie er auferstehend den eigenen Schülern erschien, wie er zum Himmel offenkundig emporschwebt und die Erde regiert.

»Mit diesen Gemälden,« so schliesst Nigellus in einem XIII. Distichon (243), »ist die Aula Gottes kunstreich erfüllt, des Künstlers Hand hat sie vollkommen geschmückt«. Mit Ausschluss dieser letzten zwei Verse erhalten wir also ungefähr

zwölf Scenen aus dem neuen Bunde, die jedenfalls als Gesamtheit dem Cyklus aus dem alten Testamente gegenüberstehend entsprechen.

Die neutestamentlichen Begebenheiten, welche mit den alttestamentlichen zusammengestellt erscheinen, beginnen mit der Verkündigung Maria, führen uns die bedeutendsten Momente aus dem Leben Christi vor Augen und schliessen mit dem Reiche der Zukunft, wo Christus als Weltenrichter seine zweite Ankunft feiert. Es lässt sich der leitende Grundsatz der Zusammenstellung noch erkennen: er geht aus der Anschauungsweise der ersten christlichen Jahrhunderte hervor und in ihr macht sich eine Steigerung des Inhaltlichen in drei Abstufungen geltend, die der Geschichtsauffassung, wie sie die Kirche in dieser Zeit angenommen hat, strenge entspricht. Die Dreiteilung des geschichtlichen Zeitlaufes geht wieder auf Isidor von Sevilla zurück.

Wir haben schon S. 103 erwähnt, dass sich nach Ermoldus als erstes Bild die Erschaffung des ersten Menschen annehmen lässt; diesem gegenüber war die Menschwerdung Christi in der Verkündigung Marias ausgedrückt.

Hierauf folgte Versuchung und Sündenfall; diesem Gemälde entsprach die Geburt Christi, vermutlich in drei Figuren: Maria, Joseph und dem Welterlöser als Kind.

Das folgende Distichon scheint in ein Bild zwei Scenen gefasst zu haben, welche wahrscheinlich einfach aneinandergereiht waren. Der Erscheinung des Herrn im Paradiese war offenbar die Erscheinung des Engels auf dem Felde vor den Hirten, dem das Feld bebauenden Adam, an dessen Seite gewiss Eva sass, ihren Erstgeborenen säugend, die Anbetung der Weisen gegenübergestellt.

Der Ermordung des Abel durch Kain entsprach die Darstellung der Tötung der Kinder durch Herodes.

Vermutlich bildeten die drei angeführten Distichen V. VI. und VII. nur die kurze Inhaltsangabe eines oder zweier Gemälde vom Weltuntergange durch die Sündflut. Wenn wir zwei Gemälde annehmen, so mag auf dem einen dargestellt gewesen sein, wie sich das Menschengeschlecht vor der wachsenden Flut auf die Berge

flüchtet, auf dem anderen, wie Noah in der Arche stehend die rückkehrende Taube aufnimmt. Dem Gemälde würde die Flucht nach Ägypten, der Darstellung des Noah in der Arche vielleicht die Rückkehr aus Ägypten oder der Jüngling Jesus beim Zimmermann Joseph arbeitend oder auch der zwölfjährige Christus im Tempel entsprechen.

Unter Abrahams Thaten ist wohl nach dem Vorgange altchristlicher Sculpturen die Opferung seines geliebten, eingeborenen Sohnes Isaak zu verstehen, welcher gewiss die Taufe Christi durch Johannes entgegenstand. Die Stimme: »Dies ist mein geliebter Sohn . . .« vermittelt die Gegenüberstellung der beiden Scenen. Wie dort die Hand Gottes aus den Wolken, so erschien hier ohne Zweifel die Taube aus der Höhe.

Aus Josephs Geschichte war vermutlich sein Verkauf an Ismahelitische Händler oder an Putiphar dargestellt; was ihm gegenüberstand, ist schwer zu sagen.

Die Geschichte von Moses, der durchs rote Meer ziehend dem verfolgenden Pharao entgeht, war ohne Zweifel die vorbildliche Darstellung für Christus, der den Versucher in der Wüste zurückschlägt.

Die Doppeltafeln des mosaischen Gesetzes, die auf dem Berge Sinai gegeben wurden, standen den Lehren der Bergpredigt gegenüber; das Wasser, das aus dem Felsen geschlagen wurde, fand vermutlich sein Parallelbild in der Verwandlung von Wasser in Wein, und der Speisung in der Wüste war die Brodvermehrung gegenübergestellt.

Die Einkehr in das gelobte Land unter der Führung von Josua und seine ferneren Thaten boten Stoff zu einer Reihe von Motiven zu gegensätzlichen Darstellungen. Die Erwählung der Zwölfmänner durch Josua, die Errichtung der zwölf Steine, konnte der Wahl der zwölf Apostel entgegengesetzt werden. Die Auferweckung des Lazarus mag in der Erweckung des Knaben der Witwe durch Helisäus (II. Reg. IV., 35) ein Gegenbild gehabt haben. Der Austreibung der bösen Geister durch Christus wird eine der Vertreibungen von Königen oder eine Städteeinnahme durch Josua parallel gewesen sein.

Hierauf meldet uns der Dichter, dass an der alttestamentlichen Seite Propheten und Könige dargestellt waren. Wir gehen kaum fehl, wenn wir darin aber nur die Einleitung zu den Thaten und Schicksalen Davids und Salomons erkennen. David galt vor Allen als Vorbild des Mittlers. Die Geschichte, wie er von den Ziphitern verrathen wird, war vermutlich der hier dargestellte Gegenstand, da an der neutestamentlichen Seite der Verrat des Judas abgebildet war. Der Bau des Tempels durch Salomon fand sein Parallelbild wohl in dem Tode Christi. Die Volksführer, Hohepriester, Vornehmen, vielleicht auch Propheten, waren in einigen Bildern gruppiert; sie entsprachen der Darstellung der Erscheinung Christi unter den Aposteln und seiner Himmelfahrt.

Auch die karolingische Miniaturmalerei ist in ihren Bildungen auf den reichen Inhalt der typologischen Auffassung eingegangen.

Typologische Anspielungen enthält nämlich der Utrechtpsalter, so Psalm XV., wo der Hinweis dieses Psalms auf Christus festgehalten und der Vers 9 caro mea requiescet in spe auf die Grablegung bezogen wird, so Psalm XXI., dessen messianischer Charakter, welcher als das Programm der Kreuzigung Christi bezeichnet wurde, auf die Passion bezogen wird, zu deren Andeutung sich der Künstler mit der Zeichnung der Leidenswerkzeuge begnügt. So Psalm LXXXVI, wo der Vers homo natus est in ea auf die Geburt Christi bezogen ist, so Psalm LXXXVIII., wo mit Bezug auf den Vers 39: tu vero repulisti et despexisti, distulisti Christum tuum die Kreuzigung Christi geschildert wird. Ausserdem bot der Vers 13 in cant. Habac.: egressus es in salutem populi tui, in salutem cum Christo tuo Anlass, die Verkündigung, Geburt Christi, die Geisselung, Kreuzigung und Himmelfahrt darzustellen.

Ein anderer Bilderkreis, über den wir bereits S. 65 gehandelt haben, war jener, den die Carmina Sangallensia *) schildern. Die Beschreibung des Bilderschmuckes, welcher die rechte Chorwand, die rechte Wand des Mittelschiffes, die linke Chorwand

*) Abgedruckt S. 65 ff.

und die Westwand einnahm, schildert die Jugendgeschichte Christi von der Erscheinung des Engels im Tempel, welcher Zacharias die Geburt des Sohnes verkündigt, bis zum zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Auf der rechten Chor- und Schiffswand war das Leben Jesu von seiner Taufe bis zur Heilung des Blindgeborenen geschildert. Die Nordwand war der Darstellung der Passion gewidmet; doch erwähnen die Verse lediglich die Steinigung Christi, die Auferweckung des Lazarus, die Salbung der Füsse durch Maria Magdalena, den Einzug in Jerusalem, die Klage Christi in Jerusalem, die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel, die Verfluchung des verdorrten Feigenbaums, die Besprechung der Schriftgelehrten mit Juden und den Verrat des Judas. Für die Eingangsseite, die Westwand der Kirche, war das jüngste Gericht mit dem Paradiese und der Hölle ausersehen.

Es ist schwierig, nur auf die Grundlage der überlieferten Verse angewiesen, den religiösen Cyklus der karolingischen Wandmalerei ikonographisch in genügender Weise zu würdigen.

Soweit es anging, wurde schon bei der Behandlung der einzelnen Darstellungen auf die Verse Rücksicht genommen. Sie sind für die Geschichte der biblischen Kompositionen ohne Zweifel von hoher Wichtigkeit, und ihre Bedeutung läfst sich am ersten feststellen, wenn wir vergleichsweise die Mosaiken von S. Maria Maggiore, von S. Apollinare nuovo herbeiziehen. Wie in S. Apollinare schildern auch die Verse ausschliesslich neutestamentliche Geschichten; die Reihenfolge der Mosaiken beginnt an der Eingangswand auf der rechten Seite und kehrt dahin am Chor umwendend auf der rechten Seite zurück. *) Hier wie dort wird das Leben und Leiden Jesu vorgeführt und auffallenderweise ist auch die Betonung der Wunderthaten beiden Bildercyklen gemeinsam.

Die Heilung des Gichtbrüchigen, des Besessenen, das Scherflein der Witwe, die Auferweckung des Lazarus, Christus und die Sünderin, die Heilung des Blindgebornen, die Speisung der Volksmenge, Petri Fischzug — all' diese Wunderscenen,

---

*) J. P. Richter, a. a. O. S. 44.

welche die Carmina Sangallensia schildern, finden sich auch in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo.

Wie aber haben wir uns die Darstellung des jüngsten Gerichtes zu denken? Das Mosaik zeigt die Allegorie der Scheidung der Böcke von den Schafen; in der Mitte sitzt Christus auf einem Rasenhügel. Die Verse lassen nun auch die Deutung zu, dass an Stelle der Anordnung der Schafe und Böcke des Gleichnisses Menschen eingeführt waren, die als Auserwählte und Verdammte neben Christus gruppiert erschienen. Besonders hervorgehoben sind oben die zum Gericht rufenden Posaunenengel, ein leuchtendes Kreuz und unter dem Thron Christi zwischen dem Paradiese und der Hölle die Apostel als Beisitzer des Gerichts.

Alkuin und Florus erwähnen zwei wichtige Zeugnisse für die Existenz zweier karolingischer Weltgerichtsgemälde: wurden doch in der karolingischen Periode die Vorstellungen vom allgemeinen Weltgerichte im wahren Sinne des Wortes lebendig, wie die Litteratur jener Zeit beweist, welche sich eifrig mit den letzten Dingen beschäftigt und in zahlreichen poetischen Werken ihre Gedanken über das jüngste Gericht niederlegt.

Den Titulus Alkuins, für die Klosterkirche von St. Avold gestiftet, haben wir S. 58 wiedergegeben: er schildert Christus als judex auf dem Firmamente, von Cherubim und Seraphim umgeben, daneben die fünf klugen Jungfrauen mit ihren brennenden Lampen. Dass die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen als Gleichnis für das jüngste Gericht genommen wurde, ist bekannt. Schon in dem Coemeterium der hl. Cyriaca füllt diese Darstellung den Raum der Lunette einer Grabnische. Im Codex Rossanensis stehen die klugen Jungfrauen im Paradiese, den ausserhalb stehenden thörichten streckt Christus abwehrend die Hand entgegen.

Der Titulus Absidae des Florus Lugdunensis (Siehe S. 64) schildert einen über der Krypta mit den Reliquien der Märtyrer sich erhebenden Altarraum, welcher das Bild Christi schmückt. Christus ist umgeben von den Evangelistenzeichen oder apokalyptischen Tieren, ausserdem von dem Chor der Apostel und Johannes dem Täufer, darunter befinden sich die vier Flüsse des Paradieses

und das himmlische Jerusalem mit dem Lamme. Aus dieser Schilderung geht hervor, dass eine bestimmte Überlieferung für das Bild des jüngsten Gerichtes nicht vorhanden war, dass durchaus kein gemeinsamer Typus feststand. Aber auch dieser Titulus enthält eine wirkliche Darstellung des Weltgerichtes.

Diese Übersicht der Bilderbeschreibungen lässt vor allem nicht daran zweifeln, dass der Bilderkreis, den die Sangallenser Verse schildern, zur Ausführung gekommen war. Diese grossen historischen Wandbilder weisen sowohl in Hinsicht des Gegenstandes als auch hinsichtlich der verwendeten Typen auf altchristliche Wurzeln hin. Die hier behandelten Sujets treten uns bereits fast alle in der ausgehenden römisch-christlichen Kunst des 5. bis 6. Jahrhunderts entgegen.

Auffallend ist aber, dass gerade die Carmina Sangallensia einem Werke, welches an der Grenzscheide des 10. und 11. Jahrhunderts steht, den Wandgemälden der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau *) gewissermassen die Vorschrift für eine Reihe von Darstellungen gegeben zu haben scheinen.

In Reichenau ist die Erweckung des Lazarus, das blutflüssige Weib und die Erweckung der Tochter des Jairus, die Auferweckung des Jünglings von Naim, die Heilung des Aussätzigen, die Teufelsaustreibung bei Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, der Sturm auf dem Meere und die Heilung des Blindgeborenen dargestellt. Auch das jüngste Gericht hatte Verbildlichung gefunden.

Wir haben gesehen wie die bildlichen Darstellungen des jüngsten Gerichtes in der karolingischen Periode die erste Pflege fanden, wie uns in den biblischen Geschichtsbildern derselben Periode im Anschlusse an Malereien in mittel- und unteritalienischen Katakomben und an ravennatische Mosaiken späteren Datums der erste vollständige Bilderkreis im Norden entgegentritt.

Die karolingischen Wandgemälde sind zu Grunde gegangen, aber ohne Zweifel sind uns in den Gemälden zu Oberzell Kopien karolingischer Bildwerke erhalten und zwar Kopien, die zu dem Bilderkreise von St. Gallen in innigster Beziehung standen.

*) Herausgegeben von Fr. X. Kraus, 1884.

Die Bedeutung der Reichenauer Bilder soll damit nicht herabgewürdigt werden: es handelt sich nur um eine nähere Bestimmung ihrer kunstgeschichtlichen Stellung.

Die Kenntnis der Miniaturmalerei jener Zeit, in welcher die Reichenauer Wandgemälde entstanden sind, gewährt uns einen Einblick in die Arbeitsweise jener Malerschulen, in die Bedingungen und Verhältnisse der künstlerischen Produktion. Wir wissen, dass ohne Bedenken die Darstellungen in einen andern Text herübergenommen wurden. Es ist dabei freilich zu bemerken, dass in den meisten Fällen einzelne Scenen eine Umgestaltung erfuhren, die oft durch räumliche Verhältnisse bedingt war, dass bald eine Erweiterung und reichere Durchführung, bald eine Vereinfachung der Komposition vorgenommen wurde.

Treten wir an die Wandgemälde in Reichenau heran, so werden wir vor allem den Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst konstatieren. Man hat auch die Übereinstimmung der Wandgemälde mit der altchristlichen Kunst in der Gesamtauffassung wie in der Wiedergabe der einzelnen Scenen längst betont.

Wo suchte und wo empfing aber der Reichenauer Künstler diese Anregungen? Der Bilderkreis, den die Carmina Sangallensia schildern, war jedenfalls geeignet, als ein hochbedeutendes künstlerisches Denkmal weithin Aufsehen zu erregen. Der in sich geschlossene und im Ganzen einheitlich komponierte Cyclus war so recht zur Nachbildung geeignet; hier lag thatsächlich vor, was man suchte und begehrte: ein der Fortpflanzung der Überlieferung dienendes, aufgeschlagenes Malerbuch.

In ähnlichem Verhältnisse, in welchem sich die Miniaturen im Codex Epternacensis in Gotha *) in der Gesamtdisposition zu dem von Ermoldus Nigellus geschilderten Bilderkreise befinden, stehen die Gemälde von Oberzell zu den Versen von St. Gallen.

Die innigen künstlerischen und litterarischen Beziehungen zwischen St. Gallen und Reichenau sind genügend bekannt. **)

*) Lamprecht in den »Jahrb. des Ver. von Altertumsfr. im Rheinl.« 1881, S. 93.

**) Vergl. S. 65.

Am überzeugendsten aber spricht eine Gegenüberstellung der in den Versen genannten Darstellungen und der ausgeführten Scenen. Alle Scenen nämlich, welche wir in Oberzell wahrnehmen, erwähnen die Carmina Sangallensia, so

1) Die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 1—45).
   Mortue quatriduo, foetens et corpore toto
   Lazare surge, veni, te morti tollo rapaci.
2) Das blutflüssige Weib und die Erweckung der Tochter des Jairus. (Marc. 5,22. Matth. 9,18. Luc. 8,41 und Matth. 9,20. Marc. 5,25. Luc. 8,44.)
   Principis ut natam sanet vel suscitet, ibat,
   Furatur mulier sacra de veste salutem.
3) Der Jüngling von Naim (Luc. 7,11—15).
   Unicus en viduae redivivus redditur orbae,
   Ingeminant plebes: »O vere, magne prophetes.«
4) Die Heilung des Aussätzigen (Matth. 8,1—4; Marc. 1, 40—41; Luc. 5,12—14).
   Ecce decem mundans templo se ferre jubebat,
   Unus regreditur grates persolvere Jesu.
5) Austreibung des Teufels aus dem Besessenen bei Gerasa (Marc. 5, 1,8—17; Luc. 8,26—37; Matth. 8,28—34).
   Spiritibus diris hominum de corpore pulsis
   Das pecorum furiare greges, justissime judex.
6) Heilung des Wassersüchtigen. (Luc. 14,2—5.)
   Ydropicum tangente manu, quae cuncta creavit,
   Pallidus humor abit, facies et laeta rubescit.
7) Sturm auf dem Meer (Luc. 4,36—40).
   Christus aquae fluctu pressit vestigia gressu,
   At fidei dubium mergunt vada turgida Petrum.
8) Heilung des Blindgeborenen (Joh. 9,1—7).
   Ex limo reparat quicquid natura negabat,
   Qui luteum primo totum plasmaverat Adam.

Dazu kommt noch die Darstellung des jüngsten Gerichts.

Von zwei kleinen Abweichungen abgesehen, die sich unschwer erklären lassen, — die eine betrifft die Heilung des Aussätzigen, die andere den Sturm auf dem Meere — liegt eine

völlige Übereinstimmung des Inhaltes der Verse und der Wandgemälde vor. Die sämtlichen Darstellungen mit Ausnahme jener der Auferweckung des Lazarus, gehören in der altchristlichen Kunst zu den seltensten; der Leprosus ist sogar auf keinem christlichen Bildwerke nachweisbar, während die einzige Darstellung der älteren christlichen Kunst, auf welcher der Hydropicus vorkommt, in der Cambridger Handschrift sich befindet, die vermutlich 601 durch Gregor den Gr. an den heiligen Augustin gesandt wurde.

Es erhellt auch aus der Thatsache, dass gerade so selten vorkommende Darstellungen in Oberzell Verwendung gefunden haben, die Verwandtschaft zwischen den Versen und den Gemälden. Die Verse selbst schildern knapp aber treffend den dargestellten Gegenstand; so vor allem die zweite Doppelscene. Es ist jedenfalls bemerkenswert, dass die beiden Scenen im Bilde wie in den Versen nebeneinander gesetzt wurden.

Bezüglich der monumentalen Darstellung des jüngsten Gerichtes in Oberzell hat Anton Springer *) bereits darauf aufmerksam gemacht, dass den Hintergrund verschieden gefärbte Zonen bilden; sowohl diese Art, den Hintergrund zu gliedern, wie die Zeichnung der Gewänder weckten die Vermutung, dass der Maler seine Anregungen von karolingischen Werken erhielt. Und es dürfte kaum anzuzweifeln sein, dass die Wandgemälde in Oberzell nach karolingischen Vorbildern geschaffen sind; jedenfalls ist die Komposition, in der man einen Nachklang der Antike entdecken wollte, karolingisches Eigentum.

Einen dritten Bildercyclus aus karolingischer Zeit bilden die Tituli des Sedulius Scottus, **) welche auf Lüttich hinweisen.***) Der Cyclus beschäftigt sich mit der Jugendgeschichte und den ersten Wundern Christi; er umfasst die Verkündigung, den Engel vor Zacharias, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der Magier, die Heimkehr der Magier, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten,

*) Rep. f. Kunst. VII. Bd. S. 387.

**) v. Schlosser, Beiträge zur karol. Kunstgesch. S. 101.

***) Poetae Latini. III. Bd.

den Kindermord, Johannes als Prediger in der Wüste, die Taufe im Jordan, Hochzeit zu Cana, den wunderbaren Fischzug.

Im Gegensatze zu den Sangallenser Versen trägt der Text dieser Tituli deutliche Merkmale, dass sie sich nicht auf einen ausgeführten Bildercyclus beziehen. Jedenfalls verdienen sie aber als interessantes Programm für die bilderreiche Ausstattung einer Kirche in der karolingischen Periode die volle Beachtung. Die Darstellungen, welche die Tituli schildern, gehören zumeist dem eigentlichen Bestande des karolingischen Bilderkreises an; die Schilderung selbst, die wir zumeist bei der Ausführung des Bilderkreises wiedergegeben haben, entbehrt freilich jener prägnanten Ausdrucksweise, welche die Carmina Sangallensia auszeichnet.

In diesen drei Bildercyclen sind die Typen der römisch-christlichen Kunst wieder gegeben. Wie diese legen auch die Tituli auf die Schilderung der Thätigkeit Christi das meiste Gewicht und beschreiben am ausführlichsten seine Wunder.

Es galt für unsere Untersuchung hauptsächlich festzustellen, in welchen Beziehungen die karolingische Wandmalerei zu dem Motivenschatze der früheren und gleichzeitigen Kunst stand. Und bei solcher Feststellung trat der Grad ihrer Selbständigkeit am markantesten hervor. Daneben zeigt sich auch der enge Zusammenhang der Kunst der ottonischen Periode mit der des karolingischen Zeitalters.



ie Kunst der ersten drei Jahrhunderte begnügte sich damit, die Anwesenheit Gottes und sein Eingreifen in die Handlung durch eine Hand oder einen Arm, aus den Wolken ragend, anzudeuten. Die Anregung zu dieser abgekürzten Darstellung bot offenbar der alttestamentliche bildliche Sprachgebrauch »Hand«, »Arm des Herrn«. Im vierten und fünften Jahrhundert wird zwar diese andeutende Form nicht aufgegeben, aber daneben kommen auf Sarkophagreliefs Darstellungen Gottes in ganzer Figur auf.

Die spätere Kunstübung hält an beiden Auffassungen fest. In den römischen Mosaiken von S. Maria Maggiore findet sich bei dem Bilde Melchisedeks die erste figürliche Darstellung Gottes in der römisch-mittelalterlichen Malerei — ein männliches Brustbild in den Wolken. In Byzanz wurde die symbolische Bedeutung durch die ausgestreckte Hand niemals aufgegeben.

Die karolingische Malerei bedient sich der symbolischen und der figürlichen Darstellung Gottes. Wenn in karolingischen Bildern Gott durch das Symbol der Hand eingeführt wird, geschieht dies in erster Linie im Anschluss an altchristliche Darstellungen, wie bei Adam und Eva (Alkuinbibel) und dem Empfang des Gesetzes durch Moses, dann bei dem Opfer des Melchisedek (Drogo-Sakramentarium), bei der Kreuzigung Christi (Gebetbuch Karls d. K.), bei der Himmelfahrt und bei der Ausgiessung des hl. Geistes (Drogo-Sakramentarium). Bei der letzteren Darstellung erscheint auf grünem Felde die Hand Gottes, über welcher die weisse Taube schwebt. Dann kehrt sie wieder bei der Darstellung von Paulus Bekehrung (Bibel Karls d. K. und Bibel v. S. Calisto) und bei der Steinigung des hl. Stephan (Drogo-Sakram.). Auch in dem Psalterium aureum von St. Gallen wird Gott-Vater durch eine segnende Hand symbolisirt.

Die Hand Gottes, welche in den beiden Ecken des unteren Streifens der Genesisdarstellungen der Bamberger Alkuinbibel

erscheint, ist noch schlicht ausgeführt: sie ragt, die zwei Finger segnend ausgestreckt, golden aus der grünen gezackten Wolke hervor;*) anders tritt sie uns im Beginne des Johannes-Evangeliums im Münchener Codex aureus entgegen, nämlich in reicher ornamentirter Umgebung, die nicht daran zweifeln lässt, dass diese Art der Darstellung der Gottheit von ihrer ursprünglichen Bedeutung nichts verloren hat.

Wichtig ist auch, dass bei den Dedikationsbildern häufig die Hand Gottes über dem Haupte des Kaisers erscheint, so in den meisten Darstellungen Karls des Kahlen. Im Codex aureus ist die Hand, welche unter dem Kuppeldache erscheint, durch eine Kreislinie von der übrigen Darstellung abgesondert, ein Verfahren, das weder bei der Darstellung der Vorgänge im Paradies noch nach der Geschichte des Sündenfalles in den karolingischen Handschriften üblich ist. Ähnlich wie auf einer Kreuzes-Darstellung (Gebetbuch Karls des Kahlen) die Hand Gottes über dem Gekreuzigten einen Kranz hält, hält sie auf einem Widmungsbilde (Paris, N. 41) über das Haupt eines jungen Fürsten eine Krone.

Zwischen dem Kranz und der Corona besteht bekanntlich eine nahe ikonographische Verwandtschaft: man hat beide in altchristlicher Zeit den Personen zugetheilt, die man für Märtyrer hielt, sie sind Sinnbilder des Sieges über den Tod und seine Macht. Auf einer Reihe von altchristlichen Darstellungen erscheint die Hand des himmlischen Vaters aus der Wolke als Spender des Siegeskranzes.

Es geht aus dieser Zusammenstellung hervor, dass die Hand Gottes in allen Fällen zur Darstellung kam, wo Gott eingriff, wo seine Stimme zu den Menschen sprach und wo sein Schutz erfleht wurde. Nur zwei Arten figürlicher Darstellung Gott-Vaters kennt die karolingische Malerei. In den Genesisdarstellungen der karolingischen Handschriften sehen wir den Schöpfer in ganzer Figur als eine jugendliche, bartlose Gestalt mit Nimbus:

---

*) Eine goldene Handfläche befindet sich auch auf S. 6 der Alkuinbibel in einer Initiale D, umgeben von Vögeln und dem Kopf eines Ziegenbockes. Es ist geradezu thöricht, in dieser Hand die Hand Gottes erblicken zu wollen.

so in der Bamberger Alkuinbibel, der Bibel Karls des Kahlen, der sog. Alkuinbibel in London und der Bibel von St. Paul in Rom. Thronend in seiner Herrlichkeit sehen wir Gott-Vater in den apokalyptischen Darstellungen in der sog. Alkuinbibel in London und in der Bibel Karls des Kahlen.

Es ist ausserordentlich lehrreich, dass die karolingische Malerei keinen Versuch machte, Gott Vater in anderer Weise einzuführen, als dies bereits durch die altchristlichen Sarkophagreliefs vorbereitet war; die erzählende Reihe hat allerdings im 9. Jahrhundert die Gestalt erhalten, wie sie sich im ganzen Mittelalter erhielt; aber ein Hinausgehen über die Genesisdarstellungen und über den thronenden Gott-Vater, eine Verwertung der Gestalt desselben in anderen biblischen Scenen lässt sich in den Werken der Hofkunst nicht nachweisen.

Eine Ausnahme hievon macht der Utrecht-Psalter. Hier erfährt Gott-Vater eine Auffassung, welche nichts mehr von der Scheu vor einer Darstellung der Gottheit zeigt: wir sehen ihn mit Palmzweig, mit Buch, Stab und Gerte in den Händen, dann auch das Haupt geneigt, um die Bitte Davids besser hören zu können, wir sehen ihn sogar bewaffnet und — wie bereits erwähnt — mit seinen himmlischen Heerscharen in den irdischen Kampf eingreifen.

Wie die altchristliche Kunst kennt auch die karolingische den heiligen Geist nur unter dem Bilde der Taube. Die Taube erscheint bei der Taufe Christi (Sakramentarium von Autun und Soissons-Evangeliar), dann bei der Ausgiessung des hl. Geistes (Drogo-Sakramentarium), bei welcher Darstellung eine weisse Taube herniederschwebt, welche von dem in Halbfigur erscheinenden Christus mit einer Gebärde berührt wird, als wollte er sie auf die Apostel herabsenden. Von der Taube gehen goldene Strahlen aus. Der Utrecht-Psalter enthält in zwei Darstellungen — Gloria in excelsis und Incipit Symbolum Apostolorum — eine Maria, über welcher die Taube schwebt.

Auch ein Bildnis Gregors des Grossen (Sakramentar, Paris, N. 41) enthält die Taube als Bild des hl. Geistes; sie ist nicht, wie bei der Taufe, senkrecht herabschwebend dargestellt, sondern

sie fliegt von links herbei, als wolle sie mit ihrem Schnabel zu dem Munde des ihr zugewendeten Papstes.

In der altchristlichen Kunst steht Christus als Lamm gewöhnlich auf einem Hügel, von welchem vier Ströme ausgehen, zuweilen auch mit dem Kreuze oder dem Nimbus. Auch in der karolingischen Malerei begegnet uns das Lamm als Symbol Christi, und zwar das Opferlamm, das der Welt Sünde trägt, und das apokalyptische Lamm. Die Bamberger Alkuinbibel und der Codex aureus von St. Emmeran enthalten das Agnus Dei; in dem letzteren erscheint es innerhalb der Evangelistenzeichen, in der Bibel mit Kreuznimbus und Kelch, Lanze und Essigrohr. Die Ecken sind mit den vier Evangelistensymbolen geschmückt; die äussere Umrahmung mit den vier grossen Propheten. Das Agnus Dei findet sich, ähnlich gebildet, in den Handschriften de laudibus s. Crucis. Auch die Initiale J beim Beginne des Johannes-Evangeliums im Harley-Evangeliar zeigt in einem Medaillon das Lamm Gottes.

Auf den apokalyptischen Bildern (sog. Alkuinbibel in London, Viviansbibel und Bibel von S. Calisto) fehlt niemals das Lamm, welches auf das Buch mit den sieben Siegeln zuschreitet.*) Eine Anbetung des Lammes (Codex aureus in München) zeigt dies in einem Rundbilde mit dem kreuzführenden Nimbus. Hier ist übrigens seltsamerweise das apokalyptische Lamm als Widder dargestellt.

Die karolingische Malerei kennt drei Arten von Christusdarstellungen: selbständige Einzelbilder, Christus mit den Evangelisten, Christus bei der Darstellung der Majestas Domini.

Im Godescalc-Evangeliar erscheint Christus als selbständiges Bild in reicher ornamentaler Umgebung. Er ist jugendlich, bartlos dargestellt. Das lange, bis auf die Schulter fallende Haar ist glatt gescheitelt; in der Mitte der Stirne sind einige wenige Haare hereingekämmt; man hat das als die charakteristische Stirnlocke be-

---

*) Didron, Histoire de dieu, S. 340 ff., Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, S. 245, 253 ff.

zeichnet.*) Der Nimbus ist durch ein reich geschmücktes Kreuz ausgezeichnet.

Wir haben in diesem Bilde wohl die einzige selbständige karolingische Christusdarstellung; denn die ihr verwandte Darstellung im Soissons-Evangeliar ist Bestandteil einer Initaile. Diese beiden Darstellungen haben in der Hauptsache die Auffassung und Anordnung gemeinsam; abweichend ist der Ausdruck im Gesichte, der im Soissons-Evangeliar weicher und weiblicher ist; es fehlt hier die »Stirnlocke«, dann ist der Faltenwurf ein anderer, und die Haltung des Buches ist verschieden, endlich auch die Art des Segnens. Der Christus im Soissons-Evangeliar gibt unzweifelhaft den sog. lateinischen Segen, während der im Godescalc-Evangeliar nicht hinreichend erkennen lässt, welcher Ritus befolgt ist.

Das Brüsseler-Evangeliar zeigt den segnenden, buchhaltenden Christus mit den Evangelisten, er ist bartlos und jugendlich; ebenso der Christus in der Majestas domini der sog. Alkuinbibel in London.

Damit schliesst die Reihe der unbärtigen Christusbilder in karolingischer Zeit. Bisher hat man Christus, wie bereits S. 142 ausgeführt, nach dem Sarkophagentypus gebildet; jetzt wird die Jünglingsgestalt zum bärtigen, ernsten Manne.

Die altchristliche Kunst hatte einen ganz ähnlichen Wandel des Christus-Typus durchzumachen.

Es kommen für uns jetzt nur noch solche Bilder in Betracht, auf welchen Christus auf erhabenem Thronsitze in der Majestas Domini dargestellt ist. Man pflegt den bärtigen Typus als kallistinischen zu bezeichnen. Diesem nähern sich nun die karolingischen Christusbilder. Die früheste Darstellung des bärtigen Christus findet sich im Lothar-Evangeliar. Dann folgt die Bibel Karls des Kahlen, wo Christus mit den Evangelistensymbolen, den vier grossen Propheten (in Medaillonform als Brustbilder) und den Evangelisten (in ganzer Figur) erscheint. Die Gestalt ist nicht verändert gegenüber den jugendlichen Bildnissen; mit der Rechten hält Christus das eucharistische Brot, mit der Linken stützt er das Buch auf sein Knie. Er thront auf einer Erdscheibe.

*) Frimmel, Repertorium für Kunstwissenschaft VII. 350 ff. und Mitteilungen des k. k. Oesterr. Museums 1888, S. 138.

Wenn die Majestas Domini im Evangeliar der Kathedrale von Mans und im Evangeliar du Fay zum bartlosen Typus zurückgeht, so mag darin die bewusste Wahl eines Idealtypus erblickt werden, die durch die Kenntnis christlicher Denkmäler älteren Ursprungs unterstützt worden sein wird. Für die Mehrzahl der karolingischen Majestas-Darstellungen blieb dieses Beispiel ohne Nachahmung. Der codex aureus und die Bibel von St. Paul entschieden sich für den bärtigen Typus und liessen die Gestalt Christi wie die ganze Anordnung der Umgebung unverändert, wie sie durch das Lothar-Evangeliar und die Viviansbibel als Majestas Domini Verbreitung gefunden hatte.

Abgesehen von kleinen Medaillon-Brustbildern kennt die karolingische Malerei ein selbständiges Einzelbild der Jungfrau Maria nicht; sie erzählt die Verkündigung und die Geburt, sie zeigt Maria mit dem Christusknaben auf dem Schosse, die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel, dann finden wir sie auf den Darstellungen der Himmelfahrt und des Pfingstfestes. Die karolingische Maria zeigt meist den Typus der altchristlichen Kunst. Häusliche Scenen, welche das stille Glück der heiligen Familie schildern sollen, sind dem karolingischen Miniator am besten gelungen. Der Künstler des Drogo-Sakramentariums bewegt sich innerhalb der Sphäre des rein Menschlichen, auch wenn er Maria aus der Abgeschiedenheit des Familienlebens heraustreten lässt.

Die hl. Jungfrau, das göttliche Kind auf dem Schosse, wird in den karolingischen Miniaturen ähnlich dargestellt, wie die sitzende Eva, welche den kleinen Seth auf ihrem Schosse hält. Die Verwandtschaft der beiden Darstellungen ist eine augenfällige. Bevor die Miniatoren an die Darstellungen der Maria gingen, hatte die karolingische Kunstübung schon die Eva als Mutter mit ihrem Kinde gebildet. Die Auffassung der Eva entsprach aber so vollkommen dem Charakter der Gottesmutter in der altchristlichen Kunst, dass sie auch für die Darstellung der Maria beibehalten werden konnte, determinirt durch die Magier, welche ihr Gaben darbringen, oder durch den hl. Joseph und die Dienerinnen.

Eine bedeutende Rolle fällt in den karolingischen Darstellungen

den Engeln zu, welche uns in zweierlei Gestalt entgegentreten: in menschlicher Gestalt und als Cherubim. In den Genesisdarstellungen sind sie dazu berufen, die Vertreibung aus dem Paradiese vorzunehmen. In der Alkuinbibel (Bamberg) und in der Bibel von S. Calisto (Rom) schwingt der Engel, mit Toga und Tunika begleitet, ein mächtiges Schwert, während er in der Viviansbibel einen langen Stab trägt. Diese jugendlichen Engel unterscheiden sich nur durch die Flügel von der Gestalt des Schöpfers. In den übrigen alttestamentlichen Darstellungen erscheinen die Engel in verschiedener Weise: aus den Wolken fliegt der Engel bei dem Tode Moses, mit gezücktem Schwerte tritt er dem Bileam entgegen, stehend giesst er ein Gefäss mit Feuer aus zur Vernichtung der Rotte Korahs. Namentlich die Engel im Utrecht-Psalter sind vielfach beschäftigt, je nach dem Befehle des Herrn; wir sehen sie mit Hammer und Meisel ausgestattet, einen Kuppeltempel bauen, dann Figuren herabstossend, gegen die Feinde fackelschleudernd, auch wieder anbetend oder mit dem Badetuch und mit Kreuzstäben. Sie salben David und halten Tücher zum Abtrocknen bereit, sie erscheinen kampfbereit, mit Lanzen, Fahnen und gezücktem Schwerte. Sie greifen gleich irdischen Wesen in alle Handlungen thätig ein. Die Engel in den Darstellungen des neuen Testaments unterscheiden sich wesentlich von denen im alten Testament. Das Erscheinen der Engel ist jetzt würdiger. Der Engel Gabriel, welcher bei der Verkündigung Mariä (Soissons-Evangeliar) erscheint, ist mit ausgestrecktem rechten Arm, mit der Linken einen Stab haltend, dargestellt, auf dem sich das an den vier Enden etwas ausladende quadratische Kreuz befindet. Derselbe Engel erscheint im Soissons-Evangeliar bei der Verkündigung an Zacharias. Im Harley-Evangeliar hält bei derselben Darstellung der Engel einen Kreuzstab, während er im Drogo-Sakramentarium mit der Linken einen Stab ohne Kreuz umfasst. Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten verrichtet im Sakramentarium von Autun ein fliegender Engel mit Kreuzstab, im Drogo-Sakramentar ein solcher ohne Kreuzstab. Bei der Taufe Christi im Autun-Sakramentar findet sich ein stehender, kreuzstabtragender Engel. Im Drogo-Sakramentar schweben über

dem Kreuze Christi zwei Engel. Der an dem Grabe sitzende Engel desselben Sakramentars hält einen Kreuzstab, zwei kleine Engel sitzen in der Rotunde; auch bei dem Grabe Christi im Utrechts-Psalter sitzt ein Engel. Zwei stehende Engel mit Kreuzstab erscheinen bei der Himmelfahrt Christi im Drogo-Sakramentarium; die beiden Engel bei derselben Scene in der Bibel von St. Paul sprechen lebendig zu den Aposteln; sie tragen keine Stäbe. Bei der Steinigung des hl. Stephan im Drogo-Sakramentar werden auf kleinen Wolken die Oberkörper dreier Engel sichtbar, welche Kreuzstäbe tragen. Der Codex aureus (München) und die Bibel von St. Paul zeigen bei der Darstellung des Kaisers zwei Engel in ganzer Figur, welche Stäbe halten. Die Stäbe der Engel in der Bibel sind jedoch Kreuzstäbe. Bei dem Allerheiligenbilde (Pariser Sakramentar Nr 41) erscheinen drei Engel in Brustbildern mit Kronen.

Es sind auch die apokalyptischen Engel zu erwähnen, die Posaunenengel, der Engel, welcher dem Johannes das Buch zu verschlingen gibt, die Engel der sieben Kirchen in Asien, der Engel, welcher mit einem Fusse auf dem Lande, mit dem andern auf dem Meere steht. (Bibel Karls des Kahlen und Bibel von St.Paul.)

Diese sämtlichen Engelfiguren sind gewöhnliche Gewandengel mit Flügeln und Nimbus; die Füsse sind immer unbekleidet. Bald sind sie stabtragend gebildet, bald ohne Stab oder auch mit einem andern Gegenstand in den Händen. Die Form des Stabes ist verschieden; sie zeigt bald das Kreuz, bald endet — wie in der Bibel Karls des Kahlen — der Stab in eine blattartige Bildung.

Wir können zwei bestimmte Engel unterscheiden: den Erzengel Michael, welcher z. B. auf der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Utrecht-Psalter die Auserwählten heranwinkt und die Verdammten von sich stösst und den Erzengel Gabriel, welcher als Verkündigungsengel erscheint. Die übrigen Engel sind teils Boten und Herolde Gottes, teils sind sie bestimmt, zur Verherrlichung beizutragen, oder die Heiligkeit eines Aktes auszudrücken. Wenn sie auch nicht in die Handlung eingreifen, so erscheinen sie doch meist als ein wesentlicher Bestandteil der Scene.

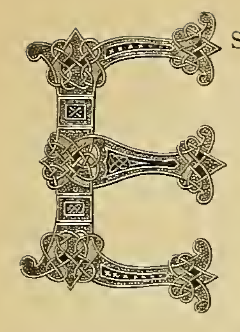
Man nimmt nun für die altchristliche Kunst an, der Stab,

welcher am frühesten in den Mosaiken Ravennas, dann im Rabulaevangeliar nachgewiesen ist, sei das Zeichen der göttlichen Boten; in der karolingischen Malerei haben nun die stabtragenden Engel auch als Dekoration Verwendung gefunden, ohne allen Bezug auf den biblischen Bilderkreis. Nicht ohne Humor sind jene kleinen reisigen Engel in der Viviansbibel aufgefasst, die zu zweien einherziehen, nicht in Tunika und Pallium, sondern in leichtgeschürzter Reisekleidung, aber mit Flügeln und Stäben, begleitet von einem Hunde. Der eine trägt seinen Stab auf der Schulter, an dem seine Habe hängt.

Auch als Schmuck der Kanonesbogen haben die Engel Verwendung gefunden; so stehen sie zu beiden Seiten eines Kreuzes in ganz gleicher Stellung mit auffallend langen Flügeln, die gesenkten Stäbe in gleicher Linie haltend; und dann treffen wir die nämlichen, nur wenig veränderten Gestalten wieder zu beiden Seiten einer Hand, welche sich auf einem Kreuze erhebt (Viviansbibel). In dem Soissonsevangeliar tragen zwei langgeflügelte Engel, in seltsam ekstatischer Weise knieend, mit beiden Händen eine Mandorla, in der sich Christus befindet, empor.

Diese letztere Verwendung der Engel führt uns zu jenen beflügelten nackten Wesen, die in der Viviansbibel Medaillons tragen, in welchen sich Pfaue befinden: zu den Eroten, einem Reste der antiken Dekorationsmalerei. Wir können in der karolingischen Malerei genau verfolgen, wie die Engel, die bisher nur im Zusammenhange mit biblischen Scenen Verwendung fanden, allmählich auch dekorativ eingeführt wurden; sie traten nämlich an die Stelle der Genien, der Eroten.

Die karolingischen Miniaturen enthalten aber auch Cherubim (Bibel von St. Paul, Pariser Sakramentar 41 und Utrecht-Psalter), mit feinem künstlerischen Takt, ähnlich wie im Rabula-Evangeliar und im Codex des Cosmas Indicopleustes, gestaltet: Antlitz, Hände und Füsse sind sichtbar, im Übrigen sind sie aus lauter Flügeln gebildet, die mit Augen bedeckt sind. Die Bildung des Tetramorph — ohne Zweifel dem syrischen Kunstvorrat entnommen, — zeigt das Drogo-Sakramentar und das Evangeliar der Trierer Dombibliothek.


S darf die Frage nicht übergangen werden, wie weit es den karolingischen Malern geglückt ist, die Seelenzustände, die Gemütsbewegungen, welche den wesentlichsten Inhalt einzelner Scenen bilden, zum Ausdruck zu bringen. Finden sich in dem Ausdruck des Antlitzes, in den Mienen bereits die Empfindungen und Gedanken ausgedrückt? Ist es der Blick des Auges, das Zucken eines Gesichtsmuskels, der uns bereits darüber aufklären kann, was dargestellt ist? Weit reicht das Vermögen der karolingischen Miniatoren, im Gesichte einen Zustand auszudrücken, freilich nicht, aber sie verstehen es ebenso, einem Heiligen milde Züge aufzuprägen, wie das Mienenspiel seiner Peiniger erregt und leidenschaftlich erscheinen zu lassen. In der Verschiedenheit der Stellung der Augen, namentlich des Augapfels, in der Richtung des Blickes, ruht das Geheimnis der karolingischen Maler, auch dem Gesichte charakteristischen, der Situation entsprechenden Ausdruck zu geben. Die hauptsächliche Ausdrucksfähigkeit der karolingischen Malerei liegt aber in der Bewegung von Gliedmassen, und diese Bewegung ist nicht selten von solcher Lebendigkeit, dass es mit einiger Begeisterung auch gelingt, vollends aus den Mienen die geistigen und körperlichen Zustände der Dargestellten zu lesen.

In dem Streben, die Gestalten eine deutliche Sprache reden zu lassen, war es unvermeidlich, dass die karolingischen Künstler auf Übertreibungen, Arm- und Gliederverrenkungen verfielen, um eine Illustration der Empfindung, des Gedankens zu geben.

Es ist aber auch unläugbar, dass in karolingischer Zeit ältere, schon in altchristlicher Zeit geltende Regeln und Gesetze für gewisse seelische Ausdrücke strenge Beachtung fanden, ohne indess die Darstellungsfreiheit einzudämmen.

Für körperliche Zustände kennt die karolingische Kunst die Ausdrucksformen des Schlafes und des Todes; für seelische Zustände jene der Andacht, der Unterwürfigkeit, der Würde, der

Tapferkeit, der Freude, der Teilnahme, des Mitleids, des Hasses, der Furcht, des Entsetzens, des Kummers, des Schmerzes u. a. m. Daneben bieten aber auch die karolingischen Miniaturen rein geistige Ausdrucksformen: das Nachdenken (der Evangelisten), Staunen und alle Formen der Erzählung.

Wenn sich z. B. im tiefsten seelischen Schmerz David mit beiden Händen die Kleider zerreisst (Bibel von St. Calixt), oder wenn eine Mutter bei der Darstellung des Kindermords in Bethlehem sich die Haare ausrauft (Drogo-Sakramentarium), wenn Holofernes mit der Hand eine liebkosende Bewegung beschreibt, um Judith zu empfangen, wenn der Sohn des Mattathias seine Hand zur Stirne führt, um damit den Heiden das Thörichte ihrer Bemühungen anzudeuten, seinen Vater vom Glauben abzubringen (Bibel von St. Calixt), so künden diese Geberden eine gewisse Fähigkeit, die bildlichen Erzählungen mit psychologischen Details auszustatten, unverkennbar an. Dieses Darstellungsvermögen der karolingischen Malerei macht sich aber nicht nur bei Einzelfiguren bemerkbar, es tritt auch bei den Gruppenbildungen mit überraschender Klarheit in den Vordergrund. Die Ausdrucksfähigkeit hat in der karolingischen Miniaturmalerei, namentlich unter Karl dem Kahlen, eine Höhe erreicht, die uns um so grössere Achtung einflösst, je mehr wir in den Inhalt der Darstellungen eindringen.

In der karolingischen Kunst werden die Gestalten, welche im ruhigen Gespräche oder im Nachdenken begriffen sind, sitzend dargestellt. So die Evangelisten, dann die meisten Fürsten und auch die Könige des alten Testaments. Übereinandergeschlagene, gekreuzte Beine sitzender Gestalten lassen sich häufig nachweisen. Das Aufstützen eines Fusses auf eine Erhöhung — ein Motiv, das zuerst in der antiken Malerei und Reliefbildnerei angewandt, von Lysippos auf die statuarische Kunst übertragen wurde — ist auch in karolingischen Miniaturen nachweisbar.

Das Kreuzen oder Überschlagen der Beine beim Stehen, welches Ruhe, Nachdenken, Reflexion anzeigt, ist die Hirten-

stellung auf den karolingischen Miniaturen der Verkündigung und als solche schon der altchristlichen Kunst geläufig.

Das tiefe Beugen der Kniee lässt sich bei einem der drei Magier nachweisen; die um das Kind streitenden Frauen knieen am Throne Salomos; die heiligen Frauen fallen vor dem auferstandenen Heiland auf die Kniee nieder. Der heilige Stephan kniet bei seinem Martyrium. In Andacht versunken sehen wir Karl den Kahlen und König Ludwig (?) vor dem Kreuze auf den Knieen liegen.

Verhüllung des Antlitzes — bei den Darstellungen von Sol und Luna bei den Kreuzigungsdarstellungen — ist der Ausdruck des tiefsten Schmerzes. Dasselbe bedeutet es auch, wenn die Linke an das Gesicht gehalten ist.

Die Art des Ausdruckes des tiefsten seelischen Schmerzes ist übrigens in der karolingischen Malerei sehr mannigfaltig. Eva presst bei der Vertreibung aus dem Paradies ihre Hand an das Antlitz; David zerreisst, wie bereits erwähnt, bei der Nachricht vom Tode Sauls mit beiden Händen seine Kleider; eine der Mütter bei der Darstellung des Kindermordes von Bethlehem rauft sich die Haare. Auf der Kreuzigungsdarstellung im Drogo-Sakramentarium trocknet Maria ihre Thränen mit dem Gewande, während Johannes die Rechte an die Wange hält; in der Evangelienharmonie des Ottfrid breitet Johannes im Schmerze die Arme aus.

Der Hand fällt in der karolingischen Malerei ohne Zweifel die Hauptaufgabe des Ausdruckes zu. Die Hand finden wir als Symbol des Segens entweder erhoben oder über den zu Segnenden ausgestreckt. Der Bischof Arnulf (Drogo-Sakramentarium) legt segnend seine Hände auf das Haupt eines Mannes. Die erhobene Hand erscheint auf einigen Miniaturen als ein Symbol des Gelöbnisses, dann des Zurufes oder auch des Redens. Wie im Alterthume so ist auch in karolingischer Zeit das Ausstrecken des Zeige- und Mittelfingers Zeichen der Rede und Aussprache. Wenn Moses zu seinem Volk redet, hat er die Hand erhoben, und die Volksmenge, die ihm lauscht, hebt ebenfalls die Hände empor. Bei Verkündigungen, bei dem Erscheinen der Hand Gottes, breitet der Angerufene in den meisten Fällen die beiden Arme aus.

Die erscheinenden Engel haben die rechte Hand ausgestreckt, den Zeigefinger erhoben. Dieser Finger spielt überhaupt eine grosse Rolle in dem Ausdrucksvermögen der karolingischen Malerei: überall, wo eine Verkündigung oder auch das aufmerksame Anhören derselben ausgedrückt werden soll, findet der vorgestreckte rechte Arm mit dem erhobenen Zeigefinger Verwendung. Er ist auch in der karolingischen Malerei der Ausdruck des Befehls. Staunen, Bewunderung wird durch ausgebreitete erhobene Hände oder durch erhobene Finger ausgedrückt. Eine überraschte Person erhebt oft die geöffneten Hände hoch über den Kopf oder mit einer Beugung der Arme nur bis zu gleicher Höhe mit dem Gesicht. Die geöffneten Handflächen sind Dem zugekehrt, der das Gefühl des Staunens verursacht. (Maria bei der Himmelfahrt Christi.) Vorgestreckte Arme sind das Zeichen der Begrüssung, sie begleiten die Ansprache. Eine erhobene innere Handfläche deutet Predigen, Lehren an; hocherhobene Hände sind der Ausdruck des Flehens. Die Demütigung oder Verehrung äussert sich in dem gebeugten Körper und in den beiden geöffneten, gleichmässig vorgestreckten Händen.

Nachdenken wird bei den Aposteln dadurch ausgedrückt, dass sie den Finger an die Lippen legen; auch die Evangelisten halten häufig die Hand an den Mund, ein beliebtes, sehr altes Motiv. Sonst wird der Nachdenkende auch dadurch gekennzeichnet, dass der eine Arm auf das Knie gestützt ist, während die Hand das Kinn hält.

Der Finger an dem Munde ist aber auch — z. B. bei den Frauen am Grabe — ein Zeichen des gleichzeitigen Schreckens und Staunens.

Sitzend schlafende Gestalten stützen das Haupt mit der Rechten, während die Linke auf dem Knie liegt. Liegend schlafende Gestalten halten ebenfalls häufig eine Hand an das Kinn.

Die karolingischen Künstler verstehen es auch, durch das Spiel der Geberden sowohl geistige als körperliche Erregung zum Ausdrucke zu bringen, und namentlich in Volksscenen, in denen

Accorde der Leidenschaft angeschlagen werden, sind ihnen drohende oder rasende Geberden geläufig.

Hiezu kommen noch verschiedene Körperstellungen, denen wir in karolingischen Miniaturen begegnen, und eine Reihe von Bewegungen, durch welche schwerere Körper mit einer gewissen Geschwindigkeit bewegt werden, um auf andere Gegenstände hin ihre Wucht wirken zu lassen. Es gilt das von den geschwungenen Schwertern, die in den Miniaturen häufig vorkommen, und von den geschwungenen Hämmern bei dem Petrus-Martyrium.

Eine besondere Beachtung verlangen einzelne Arten der Darstellung des Tragens und Haltens. In den karolingischen Handschriften kehren zwei Gestalten zum öfteren wieder, immer in der nämlichen Auffassung: der Schild- und Schwertträger.

Der Schwertträger fasst mit der Rechten das Schwert, während die Linke, meist mit einem Tuche bedeckt, unmittelbar unter dem Knauf dasselbe hält.

Der Schildträger hält mit der Linken das Rundschild, mit der Rechten die Lanze, das Spiesseisen. Der Arm beschreibt nun in den meisten Fällen eine charakteristische Bewegung, um den Spiess zu halten, eine Bewegung, der ein antikes Motiv zu Grunde liegt und die sich noch Jahrhunderte lang erhielt: er macht einen Bogen, um, in der Höhe des Kopfes des Trägers, den Schaft zu umfassen.

Eine besondere Art des Tragens, welche sich neben dem gewöhnlichen Tragen von Gegenständen in den vorgestreckten Armen findet, ist die des Tragens, des Fortschaffens von Gegenständen auf dem Rücken.

Die oben erwähnte mit einem Tuche bedeckte Hand führt auf ähnliche Verhüllungen der Hände: bei dem Opfer des Melchisedek tragen sowohl Abel als Abraham die Opfertiere auf Tüchern, bei der Darstellung im Tempel trägt Maria das Jesuskind auf einem Tuche, die Viviansbibel wird dem Kaiser auf einem Tuche dargebracht. Es ist auf altchristlichen Monumenten häufig nachweisbar, dass auf verhüllten Händen heilige Gegenstände in Empfang genommen werden.

Der grössere Teil dieser Gesten ist auch Eigentum der altchristlichen Kunst. Die segnende Hand Gottes und der Rede-

gestus mit dem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger, das mit der Hand gehaltene Kinn, um Kummer und Trauer auszudrücken und die ausgestreckten Arme, das Gebet mit erhobenen Händen und das Liegen auf den Knieen — all' diese Gesten und körperlichen Haltungen sind von der altchristlichen Kunst übernommen.

Unter den Geberden und Bewegungen des Körpers aber, welche wir in karolingischen Miniaturen nachweisen können, sind auch solche, die man auf die Beobachtung der Menschen, auf eine Belauschung des eigenen Thuns selbst zurückführen möchte. Einzelne demonstrierende Gesten, bald mit dem ganzen Kopf, durch die Stellung des Armes und der Hand, durch die Drehung des Rumpfes, sind in karolingischen Handschriften von solcher Lebhaftigkeit und Natürlichkeit, dass der Gedanke an eigenes Studium sich schwer unterdrücken lässt.

Freilich müssen wir daran festhalten, dass die karolingischen Miniatoren häufig Motive verwerteten, die der Kunst längst geläufig waren. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die bereits besprochene Himmelfahrt Christi. Für den Miniator wäre es keine ganz leichte Aufgabe gewesen, eine Figur zu zeichnen, die eine schiefe Ebene hinaufschreitet — er benützte deshalb die Konstruktion, wie er sie vorfand. Ein gereiftes, ausgestaltetes Motiv, namentlich wenn es der heimischen Kunstübung entstammt, kehrt in den karolingischen Miniaturen häufig wieder. Ich möchte nur auf die Gruppe des Königs mit dem Schild- und Schwertträger hinweisen; wir sehen so Lothar und Karl den Kahlen dargestellt — aber auch Pharao, Saul, David, Salomo und Holofernes! Diese Thatsache gewährt den besten Einblick in die Arbeitsweise der karolingischen Miniatoren: man wucherte sogar mit dem eigenen Formenschatze; man gab den Gestalten andere Kostüme und andere Namen, änderte hie und da die Stellungen, immer aber blieb derselbe König mit Schild- und Schwertträger.

Ähnlich wie mit dieser kleinen Gruppe verhält es sich auch mit den Gesten; wenn es die Erzählung irgend gestattet, benützt man Motive, die schon vorhanden sind.

Wir haben ohne Weiteres zugegeben, dass die eigentliche

Ausdrucksfähigkeit der Mehrzahl der Werke der karolingischen Kunst in den Gesten liegt, aber wir dürfen deshalb der Frage nicht ausweichen, wie bildeten die Miniatoren die Köpfe?

So edel und so energisch wie die Köpfe der Evangelisten im Wiener Evangeliar gebildet sind, die, voll geistigen Ausdruckes, freilich lebendiger sprechen, als alle Gesten, so eingehend, wie sie im Evangeliar des Domschatzes zu Aachen charakterisiert sind, hat die karolingische Malerei nur wenige aufzuweisen.

In der Bamberger Alkuinbibel liegt die Stärke nicht in der Zeichnung der Figuren, sondern in dem Ausdruck der Bewegung. Und die gedrungenen Gestalten der Londoner Alkuinbibel weisen mit geringen Abweichungen immer denselben Kopftypus auf. Ähnlich verhält es sich auch mit den Figuren der Viviansbibel. Sie kennt zwei Arten: längliche Köpfe mit niedrigen Stirnen, gescheiteltem Haar und grossen Augen, starken Brauen, langen schmalen Nasen, etwas gewellten Lippen, dann kleinere Köpfe mit nichtgescheiteltem kurzem Haar und Stirnbüschel (Paulus). Die Ohren sind fast verkümmert gebildet. Die Hauptunterscheidungsmerkmale der einzelnen Gestalten bildet das Gewand und der Bart, dessen Bildung eine verschiedenartige ist.

In der Bibel von St. Paul ist auf die Charakteristik der Köpfe noch weniger Sorgfalt verwendet; für die einzelnen Kopfstellungen hat sich der Miniator seine Typen gebildet, welche er unermüdlich wiederholt. Er liebt sowohl längliche als kleine, derbe Köpfe, niedrige Stirnen, lange, spitze Nasen, grosse Augen, hochgeschwungene Brauen und grossen Mund; die Ohren sind möglichst klein, ungefähr so 6 angedeutet. Seine Köpfe, von kurzem Haar bedeckt, sind zwar ausserordentlich einfach, mit wenigen Strichen gezeichnet, aber die Lebendigkeit des Künstlers hat trotz dieser flüchtigen Charakterisierung der Köpfe den Gestalten Leben einzuhauchen verstanden. In der entsprechenden Haltung des Körpers der Figuren und in der richtigen Stellung des Augapfels entwickelt der Miniator eine ungewöhnliche Treffsicherheit, die seinen Erfolg erklärt. Es war für eine Kunst, die mit so einfachen Mitteln arbeitet, von hoher Bedeutung, dass ihr es, wie es scheint, klar geworden, wie bestimmtes Fixieren des

Einzelnen oder teilnahmsvolle Beschaulichkeit des Ganzen durch die Augenstellung möglich wird, wie aber Stellung und Neigung des Kopfes die Richtschnur für den Blick zu bilden hat.

Besser als die kleinen Gestalten der Bibelhandschriften können uns die Evangelisten, welche in ansehnlicher Grösse dargestellt sind, über die gemeinsamen Züge der Menschentypen in der karolingischen Malerei unterrichten.

Die Evangelisten zeigen sämtlich eine längliche Schädelbildung, die Stirne ausladend breit, das Gesicht oval zulaufend. Die Nase ist lang und schmal, vorne breiter werdend, die Augen sind fast immer zu gross und deshalb der übrigen Bildung nicht ganz angemessen. Ein Auge steht nicht selten etwas höher als das andere. Die Augenbrauen zeigen meist den ruhig offnen höheren Bogen. Der Mund wird durch eine Linie angedeutet, das Kinn ist oval zulaufend gebildet. Die Ohren — häufig ist eines durch das Haar verdeckt — sind meist lang und schmal, nie erreichen sie aber die Länge der Nase; sie liegen gewöhnlich flach am Kopfe an, nur im Adaevangeliar stehen sie flügelförmig davon ab. Die innere Windung und der äussere Umfang der Ohrmuschel ist sehr einfach gezeichnet.

Der Hals ist bald schlank, bald stark gebildet, doch verrät die Gestalt des Halses, der bei den meisten Evangelisten entblösst ist, in allen Fällen ein bestimmtes Verhältnis zum Kopfbau: auf dem schlankeren Hals sitzt meist ein kleinerer Schädel, auf dem muskulöseren Hals ein kräftigeres Haupt.

Die Arme sind stark und gross gebildet, auch die Hände zeigen kräftigen Bau, die Handfläche ist häufig von mehr viereckiger Form. Die langen Fingerglieder, in ihren Biegungen oft recht ungelenk, sind mit dem Halten der Feder, auch mit Schreiben beschäftigt; die Fingernägel sind angemessen gross und länglich. Die Füsse sind ungemein entwickelt und allzubreit, die Zehen lang und stark.

Die einzelnen Evangelisten sehen sich ähnlich, je nach der Schule, der die Handschrift entstammt; in den Köpfen des Adaevangeliars liegt etwas auffallend Weiches, Weibliches. Allen Evangelisten ist die niedere Stirne gemeinsam. Man darf daraus

schliessen, dass sie, wie bei den Griechen, auch jetzt noch als Kennzeichen der Schönheit galt; man liess die Haargrenze sehr weit herabreichen.

Die Behandlung des Haares der Evangelisten ist übrigens eine verschiedene: kurz geschoren, anliegend finden wir es dreimal im Wiener Evangeliar, nur Johannes trägt lang herabfallendes. Das Haar der Evangelisten im Brüsseler und im Aachener Evangeliar ist kurz geschoren und ebenfalls bis tief in die Mitte der Stirne hineingewachsen, wie im Wiener Evangeliar. Anders ist die Haarbildung der Evangelisten im Lothar-Evangeliar und in der Viviansbibel; mit Ausnahme des Markus tragen die Evangelisten langwallendes, gescheiteltes Haar, das tief in die Stirne herein gekämmt ist. Die Evangelisten im Godescalc-Evangeliar tragen ebenfalls kurzes anliegendes Haar, das in der Mitte der Stirne gleichmässig abgeschnitten ist. Im Harley-Evangeliar zeigt das Haar die Anordnung einer Perrücke; es ist gewellt, in namentlich an den Seiten deutlich ausgeprägten Touren abgeteilt; es ist nicht mehr auf der Stirne in gerader Linie abgeschnitten, sondern in der Mitte tiefer hereingekämmt, sodass es eine Wellenlinie bildet. Ansätze von Haarbüscheln sind dabei wahrnehmbar. Im Evangeliar von Abbeville ist das Haar kurz, aber leicht gewellt, bis tief in die Stirne herein wachsend, wo es in gerader Linie abgeschnitten ist. Wir können hier zum erstenmale einen Haarschmuck beobachten, der so Ψ gebildet, in den vierzehn Halbkreisen, durch welche die krause Haartracht angedeutet ist, wiederkehrt, sodass das Haar den Eindruck macht, als sei es von einem Sternenkranz umgeben. Die Evangelisten in der Trierer Handschrift weisen jenes perrückenartig gebildete, lockige Haar auf, das wir schon im Harley-Evangeliar kennen lernten; aber das Haar ist hier nicht so starr in Touren abgeteilt; bedeutend voller als bei den übrigen ist das Haar bei dem Evangelisten Markus, welches in drei Büscheln auf die Stirne herabfällt. Einige der Evangelisten im Soissons-Evangeliar tragen perrückenartiges Haar, welches bis zum Hinterkopf glatt anliegt, dann aber in zu beiden Seiten des Gesichtes deutlich ausgeprägten Haartouren aufgewellt ist. Zwischen diesen Touren

erscheinen weisse Linien, ähnlich denen im Evangeliar von Abbeville, welche hier aber strahlenförmiger gebildet sind. Bei anderen Evangelisten des Soissons-Evangeliars ist das weit in die Stirne hereinreichende, hier wellenartig abgeschnittene Haar glatt und anliegend. Das Haar der Evangelisten im Evangeliar von Epernay ist fast zackenartig in die Stirne gewachsen, leicht gewellt, am Hinterkopfe üppig, kurz, nur bis zum Halse reichend, wild und ungeordnet, also ganz abweichend von der Haartracht der übrigen Evangelisten; ähnlich ist auch die Haarbildung im Loiselevangeliar. Im sogenannten Evangeliar Franz II. in Paris ist das Haar wieder leicht gewellt, eng an den Kopf sich anlegend, während im Codex millenarius in Kremsmünster das lange Haar sorgfältig in einzelne Touren, die übrigens glatt anliegen, geordnet ist.

So lassen sich also einige Arten, das Haar zu tragen, unterscheiden. Das kurz geschorene und anliegende, sowie das herabfallende Haar ist in der antiken und in der altchristlichen Kunst gebräuchlich. Merkwürdiger ist die perrückenartige Haarbehandlung; sie erinnert an jene Haarwulst mit einer Menge zierlicher Löckchen, welche die Damen der römischen Kaiserzeit trugen.

Noch eine andere Haartracht ist hier zu erwähnen: die Tonsur. Die Geistlichen, deren Gestalten in den karolingischen Handschriften erscheinen, z. B. Gregor der Grosse und die Diakonen, dann die Geistlichen in der Viviansbibel, tragen die corona, die aus einem schmalen Haarkranze besteht, und dann blos ad cutem rings um den Kopf kurz geschnittene Haare. Diese Art der Tonsur ist auf den Mosaiken seit der Mitte des 5. Jahrhunderts gebräuchlich.

Die Bildung des Nimbus ist in den karolingischen Handschriften eine verschiedene. Die Evangelisten im Wiener Evangeliar zeigen eine ungewöhnlich grosse flache goldene Scheibe. Diese goldene Scheibe, die sich schon auf den Mosaiken findet, hat vielfach Anwendung gefunden; häufig ist der Reif aber durch Punkte gebildet, sodass die Scheibe durch einen Sternenkranz eingefasst erscheint. Die Evangelisten im Ada-Codex tragen den

Nimbus als eine Scheibe, in welcher sich eine strahlenförmige Anordnung befindet. Die Christusbilder sind meist dadurch in den karolingischen Miniaturen ausgezeichnet, dass man in den Nimbus die Kreuzesform zeichnete. Das Kreuz ist im Nimbus wieder verschieden, bald einfach, bald reicher gebildet; am auffälligsten ist die Bildung im sogenannten Evangeliar Franz II.; der schmale Nimbus ist hier durch vier gleichmässig angeordnete Quadrate gefüllt. Bei der Taufe im Jordan (Soissons-Evangeliar) trägt Christus einen dreieckigen Nimbus.

Während die Kaiser niemals mit dem Nimbus versehen sind (nur der junge fränkische Fürst im Pariser Sakramentarium Nr. 41), wird den Figuren des Subdiakons und den Trägern der vier niederen Ordines (Autun-Sakramentar) der runde Nimbus zuerkannt, ebenso einzelnen Personifikationen, wie der göttlichen Weisheit.

Übereinstimmend mit dem Gebrauche der altchristlichen Kunst legt auch die karolingische dem göttlichen Lamme und den vier Tierbildern der Evangelisten den Nimbus bei.

Was die Art der Gewandung in den karolingischen Handschriften anlangt, so ist sie eine verschiedene: vom mächtigen Feigenblatte an, das Adam und Eva bei der Vertreibung aus dem Paradiese tragen, von dem Felle an, in das sich Eva hüllt, bis zu der kostbaren Tracht der karolingischen Kaiser können wir einen Teil der Entwicklung der menschlichen Kleidung verfolgen; wir sehen also nicht nur die verschiedenen Formen der zeitgenössischen Tracht, sondern in einzelnen Fällen auch Kleidungsstücke, die einer älteren Periode angehören.

In phrygischer Tracht erscheinen die Magier zur Anbetung des Kindes; altchristliche Monumente haben die Kenntnis derselben der karolingischen Kunst vermittelt. Syrisches Kostüm wollte man in dem kleinen Figürchen eines Priesters (Harley-Evangeliar) erblicken. Antiken, spätrömischen Denkmälern entnommene Trachten bringt das Blatt der Viviansbibel, welches David mit seinen Chören darstellt. Der bärtige, gekrönte König David ist lediglich mit einem langen Mantel bekleidet, der oben am Halse durch eine kleine Agraffe festgehalten und gebunden

ist, sodass zwei schmale Bänder auf den nackten Oberarm herabfallen. Unbekleidet ist der ganze linke Arm, ein Teil des Leibes bis zu dem Nabel, dann die beiden Schenkel und Beine. Das Gewand, welches den linken Arm bedeckt, der die Lyra hält, legt sich in weiten Falten lässig an den Körper an, während die Enden freiflattern. Diesem David könnte eine antike Orpheusdarstellung als Vorbild gedient haben.

Auch die vier Sangesmeister sind antiken Ursprungs. Sie sitzen sämtlich auf Sesseln mit Lehnen. Mit Ausnahme des Jedithun sind sie mit einer Chlamys bekleidet, welche sich leicht um die Glieder legt und den Körper nur wenig verhüllt. Die Füsse sind mit einem Schnürschuh versehen, welcher bis an die Knöchel reicht und dort zusammengebunden ist. Der Sangesmeister Jedithun trägt eine am Halse geschlossene Chlamys, welche nur den rechten Arm unbekleidet lässt; seine Füsse sind dagegen ohne Schuhe; wie die übrigen trägt auch er um den Kopf eine Stirnbinde.

Auf den Psalterbildern im Psalter Karls des Kahlen und im Psalterium aureum (St. Gallen) tragen die Gestalten den kurzen Chiton mit Ärmeln, der fast bis zu den Knieen reicht; die Beine sind nackt.

Die Tracht Gottes, der Evangelisten und der Heiligen ist in den karolingischen Handschriften eine Art Toga, dem Nationalgewand der Römer nachgebildet. Sie wird verschieden getragen, völlig antiken Charakter trägt die Gewandung nur im Wiener, Aachener und Brüsseler Evangeliar. Hier finden wir Gestalten, bei welchen das zweite Drittel des Gewandes von der linken zur rechten Schulter quer über den Nacken geführt erscheint, dann auf der Vorderseite am Halse abwärts fällt, so dass es den rechten Arm fast ganz einschliesst und dann wieder über die linke Schulter geworfen ist. In den Evangelisten-Darstellungen der übrigen Handschriften ist die alte Toga nicht immer sofort zu erkennen; die Tunica tritt merklich in den Vordergrund, während sich die Toga nur noch in der Form eines Umschlagtuches zeigt, das, unter dem rechten Arme hervorkommend, über die linke Schulter gezogen ist, dabei aber den Leib bedeckt und über den Schoss gelegt ist,

wo es gewöhnlich einen starken Bausch bildet und dann über die Kniee herabhängt. Es ist dies die Bekleidung, welche sich schon aus früheren Jahrhunderten für die Gewandbehandlung heiliger Personen gewissermassen prototypisch erhielt. Die Anlage der Hauptmotive ist manchmal edel und vornehm, leidet aber wieder durch die kleinliche Detaillierung der Massen, die sich bald in concentrisch geschwungene, bald in parallel gestrichelte Fältchen auflösen. Dieser Manierismus geht in einzelnen Handschriften so weit, dass z. B. der Mantel des hl. Markus im Lothar-Evangeliar, der sich mit gleichförmigen, ineinander getriebenen Falten über dem Rücken drapiert, als ein förmlicher Fächer erscheint. Schon in der Bamberger Alkuinbibel lässt sich eine merkwürdige Vorliebe für flatternde, in spitze keilförmige Massen mit vielen Kniefalten zusammengetriebene Endungen der Toga wahrnehmen.

Die Füsse der Evangelisten sind meist unbekleidet, im Wiener Evangeliar tragen sie Sandalen.

Die Tracht der Kaiser in den karolingischen Miniaturen zeigt eine manchmal in Mustern einfach goldgestickte, an den Armen enganliegende Tunika, deren breite, goldene Säume unten und am Handgelenk mit Edelsteinen besetzt sind; sie reicht ziemlich tief über die Kniee herab. Auch der lange farbige Mantel, nach alter Weise auf der rechten Schulter mit einer goldenen Agraffe befestigt, hat ringsherum und am Hals, wo der Rand ein wenig umgelegt ist, goldene, mit Edelsteinen besetzte Borden. Die Schuhe, welche den ganzen Fuss bedecken, sind vergoldet oder von Goldstoff Die enganliegende rothe Beinbekleidung ist mit feinen goldenen Schnüren im Kreuz umwunden; eine echtfränkische Art der Bedeckung der Unterschenkel.

Im Übrigen ist in den Hauptzügen der Tracht der höheren und niederen Stände kein grosser Unterschied.

Nur erscheint bei den Vornehmen der kurze, hellfarbige Rock weniger eng; er ist ziemlich weit am Körper und bildet auf den Hüften einen kleinen Bausch. Um den Leib zieht sich ein manchmal mit Edelsteinen besetzter Gürtel, von dem nur das herabhängende Ende sichtbar ist. Die Mäntel der Vornehmen, welche

mit runder, goldener Agraffe auf der rechten Schulter gehalten werden, sind kurz, mit reichen Falten von der Brust und dem Rücken herunter über die Linke drapiert; sie erreichen am Rücken kaum die Wade, während der Mantel des Königs auf die Füsse fällt.

Die Schild- und Schwertträger im Codex aureus tragen Hosen und Überstrümpfe von ungleicher Farbe. In der Bibel Karls des Kahlen tragen sie faltige Hosen in kamaschenartige Überbeinkleider gesteckt, welche, die Zehen frei lassend, bis zur halben Höhe des Unterschenkels reichen und mit Nestelschnüren umwunden sind. Auf anderen karolingischen Bildern erscheinen die Gestalten mit kurzen, bloss zu den Knieen reichenden Hosen; die Waden sind nackt, den Rest der Bekleidung bilden wieder Kamaschen. Die weissen Beinkleider, welche bei dem Schwertträger in der Bibel von St. Paul unter dem Knie mit dünner Schnur umbunden sind, liegen eng und genau an; anschliessende rote Stiefel, oben umgekrämpt, reichen hinauf bis zur halben Wade. Eine andere Fussbekleidung, die manchmal vorkommt, hat die Form von einfachen, um den Knöchel aufgeschnittenen Schuhen.

Während wir bei den Vornehmen häufig Stirnbänder wahrnehmen können, tragen die Könige, sofern sie nicht zum Kriege gerüstet sind, eine Krone, die in zweierlei Hauptformen erscheint: als einfache Reifkrone mit Spitzen oder lilienförmigen Blättern besetzt, oder mit Bügeln versehen, die sich kreuzweis über dem Scheitel wölben, wobei dann der Knopf, welcher die Kreuzung bezeichnet, oft mit einem aufrechten Blatte besetzt ist. Der Reif ist in den meisten Fällen mit nur zwei über den Ohren befindlichen Blättern besetzt, der Scheitel dagegen, auf dem sich ebenfalls ein aufrechtes Laub erhebt, mit einem einzigen Bügel überwölbt; dem Reife schliessen sich manchmal auch zwei Spangen an, die lang zu beiden Seiten der Schläfen heruntergebogen in Blätter auslaufen. Die Krone, welche Karl der Kahle in der Viviansbibel trägt, zeigt neben den unteren Spangen, noch zwei obere, welche beiderseits den Bügel begleiten und über demselben in hochgeschwungene Blätter münden Der Reif ist mit

vier Blättern besetzt. In anderen Handschriften trägt Karl der Kahle eine bloss mit drei Blättern besetzte Reifkrone. In dem Codex aureus und der Bibel von St. Calisto ist sie mit einem Querbügel versehen und der Scheitel desselben mit einem Blatte besetzt. Dass verschiedene Arten von Kronen in karolingischer Zeit in Gebrauch waren, lehrt eine Miniatur mit den freien Künsten im Bamberger Boetius-Codex, auf welcher drei Figuren drei verschiedene Kronen tragen. Die erste Krone ist durch einen schmalen Reif gebildet, zu dessen beiden Seiten sich gebogene Blattansätze finden; in der Mitte der Krone zeigt sich eine aufrechte Verzierung. Die zweite Krone ist von ungewöhnlicher Höhe, keine Reifkrone, sondern in Gestalt einer Kappenkrone. Wir sehen davon nur eine oben dreieckige Goldfläche, die aus zwei quadratischen Schilden besteht. In der Mitte und an den Ecken dieser Schildchen sind knopfartige Verzierungen wahrnehmbar. Die dritte Krone endlich ist wieder eine Reifkrone, mit Bügeln, die sich über dem Scheitel kreuzen; die Kreuzung ist mit einem Knopf geschmückt. Am wichtigsten ist die Form der zweiten Krone, weil wir in den Goldschildchen den Übergang zu jenen Feldern erblicken dürfen, aus welchen die römisch-deutsche Kaiserkrone gebildet ist. Wir haben also in dieser Miniatur den sicheren Beweis dafür, dass im karolingischen Reiche neben der Reifkrone die kostbare, aus einzelnen Goldflächen zusammengesetzte, im Viereck oder Achteck angelegte, im Gebrauche war.

Als Attribut des Monarchen erscheint der Reichsapfel, öfters aber ein Stab von mittlerer Länge, manchmal am oberen Ende in Lilienform auswachsend, das Sceptrum, welches schon die Antike kennt und anwendet. Diesen Stab führen übrigens auch vornehme Männer.

Die Art der Bewaffnung ist verschieden. Bald erscheinen die Männer mit voller Rüstung angethan, häufiger jedoch nur mit Speer und Schwert. In den karolingischen Miniaturen tragen die Krieger Helme mit weit ausladender Krempe und tiefem Nackenschirme. An der Stirne ist die erstere nach aufwärts geschnitten und bildet vorn einen Knopf. Gemeine Krieger tragen den Helm ohne Kamm, vor-

nehme auch mit jenem blattartig geschnittenen Kamme, wie er schon zur Römerzeit üblich war.

Überhaupt ist die Ausrüstung in karolingischen Handschriften vollkommen der Antike entlehnt. Der gerüstete Krieger trägt einen den altrömischen Brustharnischen nachgebildeten Panzer, welcher fast bis zu den Knieen reicht; über den Harnisch wird die Toga getragen, am Hals durch eine Agraffe festgehalten. Im Codex aureus (St. Gallen) begegnet uns aber auch ein bis an die Kniee reichender Harnisch von Leder, mit zungenförmigen Schuppen besetzt. Der Schuppenpanzer findet sich auch in der Bibel von St. Calisto, welche überhaupt die Kriegstracht sehr eingehend schildert; hier finden wir Fussgänger und Reiter, meist mit hohen umwundenen Schuhen, aber nackten Waden und Knieen; es fehlen also bei einem Teil der Krieger die Hosen; die Bekleidung und Bewaffnung besteht zumeist aus Brustharnisch, Schultermantel und den Schuhen, dann Helm, Spiess und Schild. In der Viviansbibel tragen Saulus und seine Begleiter Harnisch, Schultermantel, bis über die Kniee reichende Hose, nackte Waden und Schuhe, mit Riemen gebunden, welche die Zehen unbedeckt lassen.

Die Rundschilde der Krieger sind von halber Manneshöhe im Durchmesser, zeigen starke Wölbung und sind mit einem spitz zulaufenden Schildnabel versehen. Sie waren ohne Zweifel von Holz, mit Leder überzogen und mit radiallaufenden Bändern von Metall verstärkt, welche mit Nägeln besetzt erscheinen.

Das Schwert, welches uns häufig mit Scheide und Gehänge begegnet, zeigt auffallend kurzen Griff mit Knauf, welcher bereits in die Form einer aufrecht stehenden halben Scheibe übergeht, und gerader kurzer Parierstange.

Das Spiesseisen erscheint ebenfalls in mannigfaltiger Form in den karolingischen Miniaturen: wir treffen es bereits rautenförmig und mit bunten Bändern geziert; die Wimpel war offenbar dazu bestimmt, den Träger des Spiesses im Kampfgewirre die Richtung der Waffe leichter erkennen zu lassen. Auch Bogenschützen finden wir in karolingischen Handschriften. Als Reiter-

feldzeichen findet sich im Psalterium aureum ein Drache, wie er schon auf der Trajanssäule erscheint.

Eine ungewöhnliche Feldherrntracht zeigt der Bamberger Boetiuscodex. Auf der roten Tunika, welche bis über die Kniee reicht, erscheint eine gleichfarbige, mit Fransen besetzte kurze Jacke, die oben an der Schulter mit Rundblech, mit Metallbuckeln versehen ist, welche auf einer rosettenartigen Unterlage sich erheben. Es ist damit offenbar eine Art Brustharnisch angedeutet. Über diesem Harnisch befindet sich der Schultermantel, mit einer Agraffe befestigt. Die Waden sind unbekleidet. Die Füsse sind bis zu den Knöcheln mit einem einfachen, sockenartigen Schuh bekleidet, welcher kreuzweise mit Riemen aufgebunden ist. Auf dem Haupte sitzt eine helmartige Bedeckung, mit Federbusch geschmückt. Die Hand hält einen Stab.

Die beiden Hauptstücke der Volkstracht bestanden aus der Tunika und den Beinkleidern. Jene ist ein nicht weiter, bis zu den Knieen reichender Rock, um die Hüfte gegürtet und mit langen, enganschliessenden Ärmeln versehen. Wenn Bordüren zur Anwendung kommen, so sind das immer horizontale Bordüren, mit denen der untere Saum, der Hals und die Ärmel versehen werden. Die Beinkleider lassen sich als ziemlich knapp anliegende Hosen mit Schnüren und Bindebändern erkennen. Zu dem kommen noch enganliegende Strümpfe, welche den Unterschenkel bedecken und die, gleichfalls mit Bändern versehen, unter dem Knie festgebunden sind. Die Fussbekleidung besteht meist aus Schnürstiefeln.

Das geistliche Ornat stellt sich in den karolingischen Miniaturen so dar, dass man seinen Bestand in zwei, meist aber in drei Hauptstücke gliedern könnte. Das erste Stück ist die Alba, ein hemdartiges, mässig weites Ärmelgewand, das zu unterst getragen wird: die römische Tunica intima. In einzelnen karolingischen Miniaturen zeigt sich die Alba teils je zur Seite mit einem schmalen farbigen Streifen, teils vorn über dem unteren Saum mit einem länglich viereckigen Besatz von Goldstickerei geschmückt. Der zur Albe gehörende Gürtel, ein reiches Schmuckstück, hat in karolingischer Zeit die Gestalt eines einseitig

gewobenen Bandes; wir sehen auf den Miniaturen, dass seine Enden bis zur Mitte der Oberschenkel herabhingen. Über die bauschig emporgezogene Alba legt sich die Stola, ein bandartiger Streifen, eigentlich nichts als die Schmalstreifen der römischen Tunica angusticlavia; die Stola ist derart um den Hals gelegt, dass beide Enden je zur Seite herabhängen; sie endet meist mit Quasten oder Fransen. Darauf wird die Dalmatica sichtbar, ein geschlossenes Überkleid, zu den Seiten je der Länge nach mit einem schmalen Bandstreifen besetzt, mit langen, bis an die Hand reichenden Ärmeln. Darüber befindet sich nun die Casula, auch Planeta, das eigentliche Messgewand, das aus einem ringsumgeschlossenen glockenförmigen Überhange oder Mantel besteht, unzweifelhaft aus der antiken Paenula entstanden.

In karolingischen Miniaturen erscheint die Casula ausserordentlich verschieden in der Farbe und in der Musterung. Wir finden zinnoberrot, blassrosa, hellblau, violett und dunkelpurpur teils mit eingestickten goldenen, teils silbernen, teils zinnoberroten Punkten. Die Casula ist meist auch durch Goldbesatz ausgezeichnet, der sich zumeist um den unteren Saum, dann rings um den Rand des Kopfausschnittes und auf der Vorder- und Rückseite längs der Mitte hin ausdehnt.

In den Händen halten die Geistlichen meist ein der Stola gleichendes schmales Band, an den Enden mit Quasten besetzt; diese Manipula hängt zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger zu gleichen Hälften herunter. Die Fussbekleidung besteht manchmal aus Strümpfen und geschlossenen Schuhen, die um den Knöchel gebunden und mit goldenen Stickereien besetzt sind.

Die Kleider vornehmer Frauen sind übersät mit Goldstickerei in freilich einfachen Mustern; breite goldene Säume umgeben den Hals und den unteren Rand, Goldborten ziehen sich in Streifen von oben nach unten, golden oder auch farbig sind die Schuhe, golden die Fassung am Handgelenk. Dem Schnitte nach ist das Hauptkleid ein der römischen Frauentunika ähnlicher Rock, indess weniger weit und faltig, welcher, Hals und Nacken freilassend, mit seinem goldenen Saum um Schultern und Brust anschliessend sich herumlegt, dann abwärts ein wenig

weiter wird, sodass die Körperformen nicht hervortreten, und endlich ungegürtet und mit wenigen Falten bis tief auf die Füsse herabfällt, dass nur die Spitzen derselben — die Schuhe der Frauen laufen meist in eine Spitze aus — hervorsehen. Die Ärmel sind dann doppelt und von anderer Farbe als das Kleid, wenn die unteren Ärmel, welche enganschliessend den ganzen Arm bedecken und an der Hand mit goldener Fassung endigen, einer unteren Tunica angehören. Die oberen Ärmel, mit goldenen gemusterten Streifen versehen, sind kürzer, aber weit und offen.

Im Übrigen ist in der karolingischen Frauentracht das Kopftuch von nicht geringer Bedeutung. Die karolingischen Frauen tragen dasselbe ganz über den Kopf geworfen, so dass nur das Gesicht frei bleibt. Der Rücken und die Hinterseite überhaupt aber werden davon fast völlig bedeckt, obwohl es manchmal noch zum guten Teil über den linken Arm geworfen ist. Die Musterung des Kopftuches besteht in Drei- oder Vierblättern, in kleinen Kreisen, Kreuzen oder in Netzwerk aus Goldfäden. Formell unterscheidet sich das Kopftuch nicht von dem Kopftuche, welches sich auch auf antiken Denkmälern nachweisen lässt. Wie unter diesem Tuche die Frisur des Haares beschaffen ist, können wir wenig sehen; manchmal lässt sich ein Scheitel auf der Mitte der Stirne oder auch ein Streifen vom Haare erkennen; dazu hat die Kaiserin (Bibel von St. Paul) wie ihre Begleiterin einen ziemlich tief herabhängenden Schmuck im Ohr, aus ineinandergefügten Ringen oder Rauten bestehend und mit Edelsteinen besetzt.

Das Kopftuch erhält sich stereotyp in der karolingischen Kunst bei allen Frauen des alten und neuen Testamentes, bei Eva, bei Judith, bei Maria, bei den Marien am Grabe, den Personificationen der Roma, der Sophia sancta, der freien Künste und der Tugenden, wie bei den vornehmen Frauen, denen der hl. Hieronymus die hl. Schrift erklärt. Je reicher die Musterung des Gewandes, desto vornehmer ist die dargestellte Frau; sonst sind die Unterschiede der Stände in der weiblichen Tracht nur wenig zum Ausdruck gebracht. Bei dreien der Frauen, welche die freien Künste dar-

stellen, ist auf dem Kopf eine Krone angebracht. Sie ruht unmittelbar auf dem Schleier. Abweichend von dieser Frauentracht sind die allegorischen Gestalten der Francia und Gotia im Münchner Codex aureus gekleidet, deren Umwurfgewand den Kopf, auf dem sich Kronen befinden, freilässt. Das Kopftuch ist entweder frei über das Untergewand geworfen oder vermittelst einer Spange vor der Brust befestigt. Karolingische Frauengestalten, manchmal die hl. Maria, dann auch die Personifikationen der freien Künste (Bamberger Boetius-Codex) tragen deshalb Gewandnadeln. Diese Schmuckgegenstände lassen sich noch deutlich erkennen. Die merkwürdigste und grösste Fibel von den dreien im Boetius-Codex zeigt eine goldene Platte in Gestalt einer runden Zierscheibe. In der Mitte ist ein kleiner Kreis, der von einem Kranz roter Strahlen umgeben ist. Die zweite Fibel hat die Gestalt eines goldenen Kreuzes und ist von einem schmalen quadratischen Silberstreifen umgeben, so dass sie den Eindruck einer durchbrochenen Arbeit macht. Am einfachsten ist die dritte, welche einer Gürtelzunge gleicht, aber hier querliegend Verwendung gefunden hat; sie ist ein längliches goldenes Plättchen. Die Gürtelspange der Frauengewänder ist auf den übrigen Miniaturen sonst einfach, in ovaler Gestalt gehalten.

Offenbar sind diese Schmuckstücke keine Phantasiegebilde, sondern in Erinnerung an die karolingischen Goldschmiedearbeiten gezeichnet. Ich erinnere nur an die Fibeln, welche bei Mertloch*) auf dem Maifelde ausgegraben wurden. Es kehren dort die gleichen Formen wieder: die runde Scheibe, das Kreuz und die Fibula in Gestalt der Gürtelzunge.

*) Zum grössten Teile im Besitze des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und des Altertums-Museums in Wiesbaden.



ierfiguren sind in den karolingischen Handschriften der beliebteste Schmuck. Wo sie zur Anwendung gelangen, zeigen sie, wie in der römischen Kunst, naturgemässe Formen. Die Tiere bei den Genesisdarstellungen in der Bamberger Alkuinbibel sind mit überraschender Naturwahrheit gezeichnet Die Tiere an dem Lebensbrunnen im Godescalc-Evangeliar: zwei Hähne und zwei Pfauen, verschiedene Vögel und ein Hirsch, dann im Soissons-Evangeliar: Steinböcke, Gemsen, ein Hirsch, allerlei Vögel, Perlhühner, Tauben, Fasanen, ein Storch und ein Schwan, Pfauen, Hähne zeigen eine auffallend gute Beobachtung der Natur und eine lebendige Wiedergabe der Bewegungen der Tiere.*)

Die Pferde in der Bibel von St. Paul und im Psalterium aureum, welche bei Kampfscenen aller Art mit Reitern in voller Wehr und Rüstung erscheinen, sind allerdings nicht immer korrekt nach der Natur gezeichnet, aber sie suchen doch den äusseren Eindruck, den eine Reiterabteilung hervorruft, möglichst festzuhalten.

In dem Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cat. Nr. 41) sitzt der Oceanus auf einem Delphin, — jenem Meertier, das die Dichter und Naturforscher der Alten in gleicher Weise beschäftigte, zu den glühendsten Schilderungen und zu der wunderlichsten Fabelei begeisterte. Wie in der Antike alle Götter, welche mit dem Meer zu thun haben, den Delphin besitzen als Symbol ihrer Herrschaft, so ist auch auf dieser karolingischen Darstellung Oceanus mit dem Delphin vereinigt. In den meisten Kreuzesdarstellungen der karolingischen Handschriften erscheint zu den Füssen des Gekreuzigten die Schlange, über die ich schon ausführlich gehandelt habe. In den Genesisdarstellungen finden wir sie am Baume im Paradiese, ähnlich wie sie die antike Kunst im Garten der Hesperiden darstellte.

---

*) Vergl. S. 254 ff.

Das eigentliche Tierleben kommt aber erst auf den Kanonesbögen der Handschriften zur Entfaltung: schon die Bögen der Bamberger Alkuinbibel zeigen Vögel und fabelhafte Seetiere; im Lotharevangeliar zeigt sich bereits eine eingehendere Beachtung der Tierwelt: da jagt ein Kentaur den Damhirsch, der den Pfeil schon im Rücken hat, da sieht man Fabeltiere, Seedrachen, geflügelte Greife, den Bellerophon, die Chimaira, das Einhorn, Löwen, Elefanten — der eine mit dem Reitgestell auf dem Rücken, — Pfauen, das Einhorn, kämpfende Hähne, Hirsche mit Glöckchen um den Hals und Vögel, meist aus Schalen trinkend.

Die Tiergestalten des Lotharevangeliars kehren in der Bibel Karls des Kahlen und in der Londoner Alkuinbibel wieder: die Seedrachen, Greife, Pfauen, Elefanten, Bellerophon und Chimaira und die trinkenden Vögel. Keine anderen Handschriften sind so überreich an Tierdarstellungen als diese Bibeln; von jedem Kanonesbogen, aus jeder Randleiste, jeder grösseren Initiale, aus jedem Ornament blicken uns Tierfiguren entgegen in den verschiedensten Stellungen, meist aber kämpfend. Das Evangeliar der Kathedrale von Mans enthält in den Zwickeln der Kanonesbögen Pfauen, Spechte und andere Vogelgestalten auf Pflanzenstengeln; das Evangeliar du Fay weist als Füllung der Zwickel Purpurscheiben mit in Gold gezeichneten Vögeln auf. Nicht nur als Schmuck der Bögen, sondern auch als Ausfüllung des geometrischen Figuren zugewiesenen Raumes und bei Zahlenzusammenstellungen bietet der Bamberger Boetiuscodex eine grosse Anzahl in Gold und Silber, zuweilen auch farbig ausgeführter Tierfiguren. Der Miniator vereinigte hier meist je zwei Tiere zu scenischen Darstellungen. Vögel aller Art in den mannigfachsten Stellungen; ein geflügelter Seedrache, ein springender Löwe mit weitgeöffnetem Rachen, zwei Ziegenböcke in verschiedenen Grössen und Stellungen, im Kampf begriffene Widder, zwei ebenfalls kämpfende Seedrachen, ein ruhendes Reh und ein hetzender Hund, ein Löwe im Kampf mit einem Einhorn, ein Hirsch, der von einem auf grünem Wiesenplan laufenden Hund gejagt wird; ein ruhig sitzender Hase, nach dem ein nur teilweise sichtbarer Hund begierig zurückblickt, Enten an einer Schale, zwei einander gegenüberstehende

geflügelte Greife — diese Tiere, lebendig dargestellt, schmücken die kostbare Handschrift; bei den scenischen Darstellungen ist die eine Figur silbern, die andere golden ausgeführt.

Im Harley-Evangeliar sind die Zwickel der Kanonestafeln mit Vögeln geschmückt, die z. B. auf Bäumen sitzen, ebenso im Evangeliar der Stadtbibliothek zu Abbeville. Die Adahandschrift enthält Tiere auf den Bögen der Evangelistenhallen: Vögel, Fasanen, Ziegenböcke und Hähne. Das Soissons-Evangeliar zeigt auf den Kanonesbögen Enten, Pfauen mit vollem Rade, Adler mit erbeuteten Hasen, kämpfende Hähne, Hähne auf Säulen. Auch im Codex aureus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek finden sich in den Zwickeln der Bögen Pfauen, Adler mit Hasen und kleinen Vögeln, Gänse, Hahnenkämpfe und Hähne auf Säulen.

Scenische Darstellungen bringt das Ebo-Evangeliar: Vogelfangende und schiessende Männer und eine Löwenjagd, Pfauen, Vögel aller Gattungen, auf dem Rande von Henkelgefässen sitzend und trinkend. Im Loisel-Evangeliar erscheinen auf den Giebeln Meerungeheuer und Vögel, im Evangeliar von Blois Hähne, Vögel, Pfauen.

Das Colbert-Evangeliar enthält eine antike Jagdscene auf einem Kanonbogen: ein nackter Mann mit einem Reif auf dem Haupte schiesst auf einen Vogel einen Pfeil ab; ausserdem finden sich noch als Schmuck der Bögen Hähne und Vögel. Das Evangeliar des Celestins zeigt auf seinen Bögen Hähne in verschiedenen Stellungen.

Im Utrecht-Psalter ist das Tierleben mit besonderer Vorliebe gepflegt: mit gleicher Lebendigkeit sind die Tiere des Waldes wie die Rinder und Schafe auf der Weide gezeichnet, die Vögel auf den Bäumen und Giebelhäusern, Raubvögel, Hunde, Einhorn, der tanzende Bär, die Löwen, Böcke, Widder (als Opfertiere), die Stute mit dem saugenden Füllen, die Hyäne, die liegende Ziege, der Eber, der Hirsch, von Hund und Reiter gejagt, die Hirsche, Löwen, Schweine weidend, Enten im Wasserstrom, Schlangen aus dem Wasser auftauchend, Adler auf einem Felsen, Adler, die mit ihren Jungen auf hohen Bäumen horsten, Vögel auf Felsen nistend, der Hirsch einen Baum benagend, die Löwen, einen Leichnam zerfleischend, die Kühe, welche gemolken werden, endlich Tiere aller

Art, Hirsche, Löwen, Hunde, Schafe, in der Mitte Rinder, meist paarweise. *)

Bei all diesen Darstellungen, mögen es nun einzelne Tiergestalten, Tiergruppen oder Jagddarstellungen sein, überrascht das sorgsame Studium der Natur; mit ungewöhnlicher Sicherheit lauschten die karolingischen Maler dem Tierleben einzelne Scenen ab. Die sämtlichen Tierfiguren in den karolingischen Handschriften sind mit einer Frische und Naturtreue behandelt, die es allein rechtfertigen würde, von einer Auferstehung der antiken Kunst zu sprechen. Löwe, Greif, Chimäre, Elefant wurden aus der klassischen Welt erst in der karolingischen Periode wieder in die Kunst eingeführt.

In der Darstellung der Tiere in den karolingischen Handschriften äussert sich also ein feines und sicheres Formgefühl — eine Thatsache, die gerade wie bei den Anfängen der griechischen Kunst darauf hinweist, wie ungleichartig verschiedene Seiten des Formensinnes zu gleicher Zeit und in einem und demselben Geiste sich entwickeln können. In einer Zeit, als die karolingische Kunst noch mühsam damit rang, den Menschen in seinen Bewegungen darzustellen, glückten ihr bereits die mannigfachsten Tierdarstellungen.

Wir dürfen über diese reife Entwicklung der Tierdarstellungen nicht staunen, denn auf Wirkereien, welche aus den Gräbern pontischer Griechen der hellenistischen Zeit (etwa vom 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr.) ans Licht gebracht wurden, finden sich Enten, Hirschköpfe, Blätter — eine verhältnismässig reiche Ornamentik, die sich mit Erfolg in der naturalistischen Darstellung von Naturwesen versucht. **)

Es erhellt aus dem Vorsprunge, welcher für die Entwicklung der Tierdarstellungen vor jener der menschlichen Gestalten überall nachzuweisen ist, dass die jugendliche Kunst aller Völker das Tierleben mit frischem Verständnisse und kindlicher Freude zum Gegenstande seiner besonderen Vorliebe machte.

---

*) Schon hier sei darauf hingewiesen, dass der einzige auf deutschem Gebiete aufgefundene altchristliche Sarkophag (in Trier) die Arche Noah mit menschlichen Insassen und einer Reihe von Tierpaaren darstellt.

**) Riegl, Altorientalische Teppiche. S. 15.

Lag es also auch in der Natur des Gegenstandes, dass sich die karolingischen Künstler desselben bemächtigten, so dürfen wir doch annehmen, dass empfangene Anregungen die rasche Ausbreitung der Tierbilder begünstigten — wenn es auch ein vergebliches Bemühen wäre, in der Zusammenstellung, welche sich hier so behaglich in der Zoologie ergeht, mehr als ein Spiel des Zufalles und der Willkür nachweisen zu wollen.

Es tritt hier vor allem die Frage auf: hat der Physiologus beeinflussend auf die karolingischen Tierdarstellungen gewirkt? Es ist bei Erwägung dieser Frage nicht zu verkennen, dass gerade die Schriftsteller, deren Werke nachweisbar in der karolingischen Zeit als Quellen für die bildlichen Darstellungen dienen, auch den Physiologus sehr ausgiebig benützten.

Friedrich Lauchert hat schon in seiner Geschichte des Physiologus darauf hingewiesen, dass für das Eindringen der Geschichten des Physiologus in die naturwissenschaftlichen Schriften des Mittelalters der Vorgang des Isidor von Sevilla in seiner Encyklopädie von der höchsten Bedeutung war.*) Auch Beda hat aus dem Physiologus geschöpft. Die Tiere, welche im Physiologus behandelt werden, und welche auch in karolingischen Handschriften häufig erscheinen, sind: der Löwe, das Einhorn, der Hirsch, der Elefant, der Hund, der Pfau, der Greif, dann die Tauben und Vögel.

Ich glaube nicht, dass hier von wirklich auf den Physiologus zurückgehenden symbolischen Darstellungen der einzelnen Tiere die Rede sein kann: ich vermag in denselben blos dekorative Tierbilder zu erblicken, will aber nicht in Abrede stellen, dass bei der Beliebtheit der im Mittelalter so häufigen Physiologen eine gewisse Anregung von ihnen ausgegangen sein wird, welcher wir die zahlreichen Tierbilder in den karolingischen Handschriften zu danken haben. Von einer symbolischen Richtung kann aber dabei keine Rede sein, ein unverkennbares Behagen an wirklichen und auch an Fabeltieren hat zu der Vorliebe geführt, mit welcher man die Darstellungen derselben meist dekorativ, immer aber in frischer naturalistischer Auffassung verwertete.

*) Vgl. auch Heider, Geschichte der Tiersymbolik. S. 11.

Die Hauptquelle für die karolingischen Tiergestalten scheint — allgemein gesagt — in antiken und altchristlichen Vorbildern zu suchen sein. In heidnischen Grabkammern fiudet sich häufig der Bacchuscyclus; Stücke aus demselben, Steinböcke, Seepferdchen, dann Greife sind auch in Deckengemälden der Katakomben nachweisbar.

Schon bei Behandlung der Kanonesbögen ist eingehend auseinandergesetzt worden, welche bedeutende Stellung dem Raum zur Dekoration bietenden Zwickel zufällt: nach dem Vorgange der Antike, welche diese Stellen durch Schmuck auszeichnet, findet er sich in den Katakomben da, wo das Arcosolium in die rechteckige Wand einschneidet. Das Tier in naturalistischer Behandlung tritt bei dieser Dekoration ungewöhnlich in den Vordergrund; namentlich schmücken häufig Vögel die kleinen Ausschnitte an der Decke und die Zwickel an den Wänden. Die altchristlichen Sarkophage bieten in der Dekoration der Zwickel des Bogens ebenfalls für Tiergestalten Raum: hier zeigt sich in der Auffassung des Tierlebens die Rückkehr zur Natur, welche allerdings nur kurze Zeit währte.

Erblicken wir schon hier die Elemente der Dekoration der karolingischenKanonesbögen, so werden wir durch die Mosaiken im katholischen Baptisterium zu Ravenna über die weitere Gestaltung dieser Tierbilder aufgeklärt: auf den Giebeln der Nischen finden sich nämlich meist zwei en face geseheneTiere, welche einem in der Mitte stehenden Gefässe zugewandt sind: es sind das Hähne, Hasen, Pfauen, Ziegen, Seepferde, Hunde, Steinböcke und Fasanen (?). Die Mosaiken im Mausoleum des Galla Placidia zeigen einen grünen Wiesengrund, in dessen Mitte eine Schale mit Wasser zwischen zwei Tauben steht. Das schöne Wandgemälde in dem Cubiculum der fünf Heiligen in St. Sotere*) enthält Pfauen und Vögel, welche auf dem Rande von Gefässen sitzen, um daraus zu trinken.

Namentlich die Tauben sind in der altchristlichen Kunst häufig genug ornamental verwendet, an einer Traube pickend oder auf dem Rande einer Schale sitzend. In den altchristlichen

*) De Rossi, Roma Sott. III., tav. 1., Kraus, R. S. Fig. 23.

Coemeterien ist das Henkelgefäss, dem zwei Tauben sich zuwenden, ein überaus beliebtes Motiv, das eine merkwürdige Ähnlichkeit mit jenem bekannten Mosaik im kapitolinischen Museum besitzt. Der Pfau erscheint seit den Antoninen auf Münzen als Zeichen der Kaiserinnen; er findet sich auch, da er in der Antike ganz allgemein die Unvergänglichkeit symbolisirt, mit anderen Dekorationsstücken auf den gegliederten Gewölbedecken oder auf der Rückseite der Arkosolien. Die übrigen Tiergestalten, Seepferdchen, Delphine, Steinböcke und Ziegen sind bekannte und gewöhnliche Stücke der antiken Dekorationsmalerei. Besonders Interesse bieten aber für uns die Darstellungen der Hähne. Die Figur des Hahns erscheint in den altchristlichen Wandmalereien nur selten, dagegen öfter auf Grabplatten; es sind fast durchweg Kampfhähne, die wir dargestellt finden. Früher stand bekanntlich vor der Lateran-Basilika ein Bronzehahn auf einer Porphyrsäule.*) Auf Säulen sitzende Hähne finden wir aber auch auf pompejanischen Wandgemälden: es liegt also offenbar eine Nachahmung antiker Bilder vor. Die Hahnenkämpfe sind auf antiken und auf christlichen Grabmonumenten gleich beliebt — in vielen Fällen dienen sie nur als Ornament, wie auf jener lateranischen Aschenkiste**), auf welcher die Inschrifttafel leer ist bis auf den Buchstaben D M (Dis Manibus), ein Beweis, dass die Kiste auf Vorrat zum Verkauf gearbeitet war.

Die Figur des Hirsch kann zwar in rein ornamentaler Bedeutung auf einigen altchristlichen Wandgmälden nachgewiesen werden, doch ist der durstende Hirsch an der Quelle zweifelsohne ein Sinnbild der nach dem Taufwasser und überhaupt nach himmlischer Gnade verlangenden Seele (im Anschluss an Ps. 42,2.). Als Ornament erscheint der Hirsch auf den Kanonesbögen, als Sinnbild am Lebensbrunnen.

Unter den Fabeltieren ist besonders bemerkenswert das Einhorn. Der Boetius-Codex stellt den Kampf des Löwen mit dem Einhorn dar. Das Einhorn im Kampfe mit dem Löwen

*) Rasponi De basil. later. I. 14.

**) Bendorf-Schöne Nr. 187.

findet sich öfters in der antiken Kunst: so auf einem kleinen Bronzegefäss, das im Kaukasus gefunden wurde. Interessanter noch ist die Darstellung der Chimaira, jener Wildziege mit Löwenkopf und Drachenschwanz, die vom karischen Könige Amisodaros aufgezogen, lange Zeit das Land verwüstete, bis sie endlich von Bellerophon erlegt und unter die Schrecken der Unterwelt versetzt wurde.

Die Chimaira wird in der antiken Kunst meist mit mehreren Köpfen dargestellt, doch auch mit einfachem Kopfe als eine nur etwas veränderte Ziege. Auf den in Wien befindlichen Reliefs eines lykischen Mausoleums erscheint die Chimaira genau wie in den karolingischen Handschriften als eine Löwin mit Schlangenschweif und Ziegenkopf auf dem Rückgrat; sie flieht eiligst vor dem lanzenschwingenden Bellerophon, der auf galoppierendem Pegasus hinter ihr hersprengt.*)

Es ist bezüglich der Tierdarstellungen nicht ohne Interesse, eine Parallele zwischen den Anfängen griechischer Kunst und der Malerei des 9. Jahrhunderts zu ziehen. Unter den Funden, die Schliemann auf der Burg zu Mykenae machte, unter den allerdings sicher importirten Edelsteinen und Goldschmucksachen, befanden sich auch Gegenstände mit Tierdarstellungen, Jagdscenen, der Löwe allein oder im Kampfe mit Menschen und ein Onyx von bereits vorzüglicher Arbeit, mit der Darstellung zweier säugenden Kühe. Diese mykenischen Funde, in welchen das Tierleben mit Vorliebe Darstellung gefunden, reihte bekanntlich Milchhöfer**) in eine bereits seit Decennien bekannte Gruppe ein, welcher man den Namen »Inselsteine«***) gegeben hat.

---

*) Benndorf, Bericht über zwei kleinasiatische Expeditionen S. 51. Keller, Tiere des klassischen Altertums. S 44.

**) Die Anfänge der Kunst in Griechenland 1883.

***) Eine Bezeichnung, die übrigens nicht haltbar ist, da die mannigfachsten Stein- und Stilarten, die lokalen Formen, endlich die den verschiedenen Lokalen angepassten Darstellungen zur Genüge beweisen, dass diese Gemmen nicht auf einen oder auf wenige Mittelpunkte der Fabrikation und des Importes zurückgehen, sondern dass sie mit einem bestimmten Volke verwachsen und mit diesem verbreitet sein müssen. Milchhöfer, a. a. O. S. 48.

Auf diesen Gemmen ist von fremdartigen wilden oder phantastischen Tieren am häufigsten Löwe und Greif vertreten. Die grosse Menge der Gemmen kennt nur in Europa einheimische Tiergattungen. Vor allem sind die Rinder und Ziegen, Rehe, Hirsche und Steinböcke, Schweine und Hunde, langhälsige Wasservögel, Tauben und Adler zu nennen. Die Tiere sind in den mannigfachsten Stellungen und Gruppen gebildet: das Wild erscheint oft von einer Lanze durchbohrt, gleichsam das abgerissene Bild einer Jagdscene. Auch grössere Jagdbilder mit reissenden Tieren, wie Eber und Löwe, sind vertreten.

Es fehlen auch die Kentauren und die Bogenschützen auf diesen Gemmen nicht — ganz besonders lehrreich ist jedoch, dass wir auch der Chimaira*) in Verbindung mit dem Flügelrosse auf den geschnittenen Steinen begegnen. Milchhöfer hat an einem Steatit des Britischen Museum (Nr. 50, Kreta) nachzuweisen versucht, auf welchem Wege die bildende Kunst auf die Mischgestalt der Chimaira verfallen ist: er weist darauf hin, dass auf einer ganzen Reihe von Gemmen menschliche und tierische Körper nur infolge perspektivischer (projicierender) Kreuzung und Überschneidung zusammengewachsen sind, dass der Webstil diesen Prozess begünstigte. Jene Gemme stellt nämlich einen Löwen dar, welcher nach einer hinter seinem Rücken emporspringenden Ziege umblickt, von der nur der vordere Teil des Leibes sichtbar ist.

Diese Tiergattungen, Tiergruppen und Mischgestalten, die Jagd- und Kampfscenen, die Kentauren, die Bogenschützen gehören also bereits zu dem Gestaltenkreis der ältesten griechischen Kunst und finden sich auf den ältesten, auf griechischem Boden gefundenen Gemmen und kehren auf den rhodischen Tellern wieder.**)

Wenn nun auch die bildnerische Thätigkeit in Griechenland zum Teile aus fremdländischer Saat erwächst, so lässt sich doch nicht leugnen, dass bereits unter den ältesten Erzeugnissen, welche

---

*) Vgl. Milchhöfer, a. a. O 81.

**) Arch. Zeitung 1881. S. 221.

auf dem Boden Griechenlands selber erwachsen sind, ein selbständiges, dem ansässigen Volke eigenes Element gewissermassen den Grundstock bildet, dass ein fester Stamm lokaler Produktion vorhanden ist, der sich als Eigentum einer arischen Grundbevölkerung erweisen lässt.

Es ist merkwürdig, dass die karolingische Malerei ganz dieselben Tierdarstellungen in ihrem Bilderkreise besitzt — die Übereinstimmung der bildlichen Typik der geschnittenen Steine mit den karolingischen Miniaturen ist unverkennbar, aber wir können in erster Linie daraus nur schliessen, dass diese Anfänge in der bildenden Kunst verschiedenen Völkern gemeinsam sind. Der etwas auffallende Umstand, dass die Darstellungen von Chimaira und Bellerophon uns auf diesen frühen antiken Darstellungen sowohl als in karolingischen Handschriften begegnen, lässt sich damit erklären, dass diese Darstellung namentlich durch Münzen — die Korinther, Sikyonier und die lybischen Städte, denen Bellerophon Nationalheld war, haben auf ihren Münzen als Stadtwappen die in Frage kommenden Gestalten — sehr verbreitet wurde.

Eine andere Mischgestalt, welche von der antiken Kunst in die karolingische übernommen wurde, ist der Greif. Wir finden ihn in klassischer Methode gezeichnet vor allem in der Bibel Karls des Kahlen; ruhig stehend sind zwei Greife in den Zwickeln eines Bogens dargestellt, mit dem Löwenleib, den Flügeln und dem Kopf eines Adlers. Ähnlich kehren die beiden Greife, einander zugewendet, im Bamberger Boetiuscodex wieder: hier ist der eine mit goldenem Leib und silbernen Flügeln, der andere mit silbernem Leib und goldenen Flügeln ausgeführt; der goldene Greif hat seinen Vorderfuss erhoben, nimmt überhaupt eine andere Stellung ein, während der silberne ruhig steht. Die beiden Greife sind auch im Lothar-Evangeliar dargestellt, wo sie mit gleichmässig erhobenen Vorderfüssen, kurzen Flügeln, so nahe aufeinander zuschreiten, dass ihre Körper sich fast berühren. In dem Psalter im Besitze von Mr. Ellis und White thront Kaiser Lothar auf einem goldenen Faltstuhle, dessen Stäbe in Greifenköpfe und -Klauen auslaufen.

Die Gestalt des Greifen, welche, wie das Evangeliar von

Niedermünster in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek beweist, auch noch in der Ottonenzeit fortlebte, lässt sich auch auf einer Elfenbeinschnitzerei aus karolingischer Zeit nachweisen.

Das Germanische Museum besitzt nämlich einen kostbaren Doppelkamm aus Elfenbein, welcher in zwei Bruchstücken vor einer Reihe von Jahren in der Gegend von Markt Erlbach bei Nürnberg gefunden wurde. A. Essenwein hat ihn zuerst abgebildet und beschrieben im »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit« 1882, Sp. 331.*)

Das Mittelstück des Kammes, welches nach oben mit einem flachen Bogen abschliesst, zeigt zwischen zwei Flechtwerken auf der einen Seite zwei Pfauen, welche aus einer Vase trinken, auf der anderen zwei sich zugewendete schreitende Greife, welche mit je einem erhobenen Vorderfuss sich in der Mitte berühren.

Essenwein hat als Entstehungszeit des Kammes das 9. Jahrhundert angenommen. Gegen diese Zeitbestimmung sprach sich Karl Friedrich**) mit folgenden Worten aus: »Unser Kamm scheint mir doch erst aus dem 11. Jahrhundert zu stammen und zwar wegen der Schönheit der Arbeit; denn gerade damals pflegten die Elfenbeinschnitzer sich, wo es nur anging, an den antiken Werken zu bilden und zu begeistern . . . « Friedrich beruft sich dabei auf das im Dome zu Prag aufbewahrte elfenbeinerne Horn, welches allgemein als eine Arbeit des 11. Jahrhunderts gilt, und auf die Ähnlichkeit der Darstellungen mit denen auf dem Kamme der Kaiserin Kunigunde im Dome zu Bamberg.***) Auf dem Kamme der Kaiserin zeigt sich nämlich die Darstellung zweier aus einem Gefässe trinkender Tauben. Diese Darstellung deutet Friedrich mit v. Hefner-Alteneck auf eheliche Eintracht. Gegen

*) Wiederholt abgeb. in Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas. Leipzig, E. A. Seemann.

**) Die Kammfabrikation, ihre Geschichte und gegenwärtige Bedeutung in Bayern, S. 20.

***) Becker-Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance I, 28 Ich kann darauf verzichten, über die Behauptungen Friedrichs ein Wort zu verlieren, da selbst dem ungeübten Auge diese Zusammenstellung in hohem Grade bedenklich erscheinen wird.

diese Deutung hat Arthur Pabst*) mit Recht geltend gemacht, dass eine derartige »Symbolik« dem Mittelalter gänzlich ferne liegt. Pabst ist aber der Meinung, es handle sich um orientalischen Stoffen entlehnte typische Muster.

Wir sind somit glücklich bei der »orientalischen Frage« angelangt. Nach den Anschauungen Friedrichs stammt der Kamm also aus dem 11. Jahrhundert, nach der Äusserung Pabst's, welche ja eine Schlussfolgerung auf den Kamm im Germanischen Museum gestattet, ist er unter orientalischer Beeinflussung entstanden.

Wenn ich auch bereitwillig zugestehe, dass ein völliger Überblick darüber, in welchem Umfange Wechselbeziehungen zwischen Ost- und Westasiaten, zwischen christlichen und muhamedanischen Orientalen und Byzantinern bestanden haben, heute noch nicht gewonnen werden kann, dass ferner das vergleichende Studium von textilen und Metallarbeiten noch manches überraschende Ergebnis zutage fördern wird, so glaube ich doch behaupten zu dürfen, dass eine annähernde Kenntnis der Ornamentik der karolingischen Periode sich schon aus den Bilderhandschriften gewinnen lässt.

Für den Kenner karolingischer Miniaturen ergibt sich sofort eine innige Verwandtschaft der Darstellungen des Elfenbeinkammes im Germanischen Museum mit der Dekorationsweise karolingischer Handschriften.

Essenwein hat bereits darauf hingewiesen, dass die beiden Greife fast antik erscheinen, dass die Pfauen und die zwischen denselben stehende Vase sich auf Skulpturen wie Miniaturen des 8. und 9. Jahrhunderts finden.

Es ist also die Schönheit der Arbeit des Kammes keineswegs ein Beweis dagegen, dass er aus der karolingischen Periode stammt; wir müssen nur annehmen, dass der ornamentale Schmuck, den wir in Handschriften so hoch entwickelt sehen, bei der Übertragung auf das Geräte keine Einbusse erlitten hat.

Das Motiv der trinkenden Pfauen ist ohne Zweifel antiken Ursprunges. Wie auf den heidnischen wird der Pfau auch auf

*) Repertorium für Kunstwissenschaft VII. Bd. 1884, S. 360.

christlichen Monumenten der frühesten Zeit, wie wir dargethan, in nur dekorativer Bedeutung, als simplex ornamentum, verwendet. Zwei Pfauen mit gestreckten Schwanzfedern zu beiden Seiten einer Vase in einem Tympanon oder in einem Halbkreise als dekorative Füllung — so erscheinen sie uns auf christlichen Monumenten, ähnlich wie auf dem Elfenbeinkamm, ohne jede symbolische Bedeutung. Trinkende Tauben, Pfauen und Vögel begegnen uns ja namentlich häufig in den karolingischen Handschriften. Durchaus karolingischen Charakter tragen auch die Pflanzen, welche aus der Vase wachsen, die auf dem Elfenbeinkamme dargestellt ist. Die Darstellung der schreitenden Greife findet, wie bereits gesagt, gleichfalls ihr Vorbild in der antiken Kunst. Auf Aschenurnen und Sarkophagen sind diese Tiere unschwer nachzuweisen. Eine Aschenurne im Campo Santo zu Pisa zeigt zwei Greife, den erhobenen Vorderfuss auf einen Kandelaber setzend.*) Ein römischer Grabstein im Palazzo Rinuccini bringt in flachem Relief zwei symmetrisch sich gegenüberstehende Greife, den einen Vorderfuss auf den zwischen ihnen stehenden Kandelaber erhebend.**) Eine römische Aschenurne, auf welcher in symmetrischer Stellung zwei gehörnte Greife, den einen Vorderfuss an den kandelaberartigen Aufsatz eines zwischen ihnen befindlichen Dreifusses erhebend, dargestellt sind, besitzt der Palazzo Antinori in Florenz.***) Im Palazzo Digny-Cambrai daselbst zeigt ein Sarkophag in der Mitte der Rückseite eine bekrönte Säule und rechts und links davon je einen symmetrisch heranschreitenden geflügelten Greifen, der mit seiner erhobenen Vordertatze die Säule berührt.†) Das Museo di Antichità zu Turin bewahrt einen römischen Grabstein, auf dessen Relief-

*) Abgebildet bei Lasinio: »Raccolta di sarcofaghi, urne e altri monumenti di scultura del campo Santo di Pisa.« Pisa, 1814, tav. XX. Ähnlich ist der bei Clarac Mus. pl. 225, 55 abgebildete Kandelaber, neben welchem gleichfalls Greife stehen.

**) Über die Bedeutung des Greifen auf Sarkophagen vgl. Bulletino d. J. 1851, p. 61 f., u. L. Stephani, Compte-rendu, 1864, p. 107.

***) Vgl. Gori, Inscriptiones antiquae II, p. 33.

†) Vgl. Conze, Archäol. Zeitung. XVII, p. 51. Anmerk. 13.

streifen ein auf eine Vase zuschreitender Greif dargestellt ist, dem rechts ein zweiter heranschreitender Greif entsprochen haben wird.*) Sehr ähnlich der Darstellung auf dem Kamme ist jene auf einem römischen Grabsteine im Museo Lapidario in Verona: im schmalen Relieffelde findet sich in der Mitte eine Henkelvase, aus welcher Zweige herauswachsen, und rechts und links davon je ein heranschreitender, geflügelter Greif, mit der erhobenen Tatze die Vase berührend.**) In demselben Museum wird auch das Fragment eines Flachreliefs bewahrt, von welchem die zwei an eine Vase heranschreitenden geflügelten Greife, den einen Fuss an die Vase legend, erhalten sind.***) Eine ähnliche Darstellung zeigt ein Friessfragment im Museo archeologico zu Mailand****). Auch auf einer Imperatorenstatue im Museo Civico in Vicenza. findet sich das heranschreitende Greifenpaar, die eine Tatze an die aus der Palmette aufspriessende Lorbeerpflanze legend. †) In dem Rande des Diadems des Kolossalkopfes der Hera im Museo archeologico zeigt sich in der Mitte eine Palmette, zu der symmetrisch von rechts und links je ein geflügelter Greif heranschreitet, die eine Tatze erhebend. ††) Das schreitende Greifenpaar mit der Vase findet sich auch auf etruskischen Aschenkisten. In den meisten Fällen hat also die antike Darstellung der Greife sepulcrale Bedeutung.

Die Gestalt des Greifen war aber schon in der Zeit der Völkerwanderung aus der Antike in den germanischen Formenschatz gekommen. In einer den antiken Darstellungen genau entsprechenden Form findet sich die Gestalt des Greifen auf einem Kruge aus dem Goldfund von Nagy-Szent-Miklos. †††)

---

*) Dütschke, Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua. Leipzig 1880, S. 30.

**) Corp. Inscr. Lat. V. 3767. Dütschke, a. a. O., S. 212. -

***) Maffei, Verona illustr, p. CXXXI, 4.

****) Amati, Antichità di Milano, T. XVIII.

†) Bonner Jahrb. LXX, S. 74, A. 6. Dütschke, Antike Bildwerke in Vicenza etc. 1882, S. 4.

††) Abgeb. bei Overbeck, Atlas zur Kunstmyth. T. IX, 9.

†††) J. Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos. Budapest 1886.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Gewebe diese antiken Tiergestalten verbreitet haben. Die ägyptischen Textilfunde, welche vollständig den allgemeinen Charakter der spätantiken Ornamentik tragen, beweisen, dass zur Verzierung der Gewänder auch Tiere benützt wurden und zwar in naturalistischer Wiedergabe der Formen; wir finden namentlich Löwen, Hasen, Hirsche, Hunde, Vögel Enten und Pfauen.

Die Forschungen A. Riegls*) haben überzeugend dargethan, dass nicht nur die sassanidische, sondern auch die sogenannte arabische Kunst — wenigstens was das textile Gebiet anlangt — in direkter Linie von der hellenistisch-spätrömischen Antike abzuleiten seien.

Es ist für mich unzweifelhaft, dass der sog. arabische Stil in Syrien und Mesopotamien sich an der Ornamentik entwickelte, welche in den ägyptischen Funden zu Tage tritt.

Solche ornamentierte Kunstwebereien gelangten ohne Zweifel an den karolingischen Hof. Durch die bekannte Stelle in den Gedichten des Bischofs Theodulf von Orleans ist das Vorhandensein arabischer Gewebe im Karolingerreiche bezeugt. Sie bildeten eine Quelle für die karolingischen Miniatoren: denn es ist kaum anzuzweifeln, dass auf solche Weise Chimaira und Bellerophon, der Greif und die übrigen Fabeltiere in das Eigentum des karolingischen Formenschatzes übergingen.

Die Textilwerke aus der hellenistisch-spätrömischen Kunst wurden in christlicher Zeit ohne Bedenken verwertet. Chimaira und Bellerophon und die anderen antiken Gestalten blieben für Musterungen in Stoffen in voller Geltung. Ein ängstliches Prüfen, ob solche Darstellungen nicht etwa dem Geiste des Christentums zuwiderliefen, war ausgeschlossen, so lange nicht Dinge in Betracht kamen, welche unmittelbar den christlichen Kultus betrafen. Dieses Verhältnis erlitt auch in karolingischer Zeit keine wesentliche Änderung. Tiere und Fabelwesen konnten um so eher als

---

*) Bucher's Gesch. d. techn. Kunst. III. Bd.

Ornament dienen, als man in diesen Gebilden niemals eine christ liche symbolische Bezeichnung suchte. *)

Von solchen Wirkereien und von Teppichen, die im Frankenlande verbreitet waren, lernten die karolingischen Künstler auch das Komponieren der grösseren Bilderinitialen mit Tiergestalten aller Art: sie lernten daraus die Tierwelt in glücklicher Weise mit Pflanzen- und Blumenornament in Verbindung zu setzen: die Ornamentik der Gewebe ist, wie wir noch eingehender darthuen werden, von den karolingischen Künstlern in der ganzen Auffassung der Formen verwertet worden.

Ein S im Bamberger Boetiuscodex — ich gebe es hier in Abbildung wieder — zeigt drei kleine, blau ausgeführte Löwen in liegender und sitzender Stellung, einen auf ein goldenes Gefäss zuschreitenden, ebenfalls in Gold ausgeführten Hahn und einen grossen, aufrecht stehenden Löwen, wiederum in Gold, dann drei kleine Vögel, welche im Begriffe sind, an Beeren zu picken.

Jenes bereits erwähnte Textilwerk auf der Ausstellung kirchl. Kunstgegenstände in Wien 1887, welches einst zur Verhüllung eines kirchlichen Heiligtumes gedient hat, zeigt im Bogenzwickel den Pfau; dann ist die an den Rändern arg zerfressene Spur eines mutmasslichen kleinen Vogels erhalten, ferner eine grössere Gruppe von zwei Tieren.

Der Tierschmuck in solch reicher Gestaltung findet sich — wenn wir von den Tierscenen auf christlichen Sarkophagen, wie im Boden der Petronillabasilika absehen — nur auf Werken der Textilkunst wieder. Wie einzelne Tiergestalten solchen Stoffmusterungen entnommen sind, so hat ohne Zweifel auch ein christliches Velum die Darstellung der Initiale mit Tierscenen veranlässt.

Wir stossen noch einmal auf dieselbe Quelle bei Behandlung der karolingischen Ornamentik. Aber neben den Textilien muss noch eine zweite Quelle für die Tierdarstellung genannt werden: die spätrömischen Kalender. Die Tierkreiszeichen und die Monatsbilder enthalten die meisten jener Tiergestalten, welche

*) Vgl. übrigens Asterius von Amasea (Hom. de divite et Laz., ed. Combefis, Par. 1648). Bull. 1871, S. 60 ff. Die Verbreitung der Tierbilder geschah im Altertum und im Mittelalter offenbar gleichmässig durch gewebte Stoffe

uns in den karolingischen Handschriften begegnen. So ist gewiss der Steinbock, ein langgeschwänztes Ungeheuer mit Ziegenkörper,



Aus dem Bamberger Boetiuscodex.

vielleicht auch der Löwe, aus antiken Handschriften in die karolingischen übergegangen.

Die antiken Kalender, wie der Filocalus-Kalender, stellten unter dem Bilde eines Kentauren das Zeichen des Tierkreises, den sagittarius, dar. Auch in karolingischen Handschriften ist diese groteske Bildung dadurch heimisch geworden. Der nackte Mann, der auf dem Giebelfelde eines Kanonesbogens im Colbert-Evangeliar erscheint und einen Pfeil abschiesst, gibt sich unschwer als eine einem antiken Kalender entlehnte Gestalt zu erkennen. Und der pfeilschiessende Kentaur im Lothar-Evangeliar, der eine Tiergestalt jagt, die, den tötlichen Pfeil schon im Rücken, noch zu entfliehen sucht, diese kleine Jagdscene, ist offenbar einer Tierkreisdarstellung wörtlich entnommen. Ein Blick auf den Seite 278 abgebildeten Achat beweist dies am besten. Hier schiesst der Kentaur scheinbar gerade den Pfeil auf den ganz naturalistisch gebildeten Steinbock ab. Es ist richtig, dass auch auf anderen antiken Kunstobjekten der Steinbock manchmal dargestellt ist, wie er mit Pfeil zu Ross gejagt wird, (Assyrischer Achat des Musée Blacas, Lajard, Mithra Th. 53,8 Scaraboid des brit. Mus.: Jagd eines Persers auf einen Steinbock), aber der den Damhirsch verfolgende Kentaur im Lothar-Evangeliar ist gewiss nichts anderes als eine Entlehnung aus einem Tierkreisbilde. In dem bereits besprochenen Wandalbert-Martyrolog der Regina (cod. 438) treffen wir auf dem Monatsbilde des Dezember einen Kentauren, halb Pferd, halb Mensch, den Bogen spannend; er erscheint hier in seiner Eigenschaft als Schütze des Tierkreises. Schon in dem athenischen Festkalender, am Fries der Panagia Gorgopiko, erscheinen die Tierkreisbilder, erscheint der Schütze in Gestalt des Kentauren, der Steinbock und der Löwe.

Aus all' dem geht hervor: antike Kalender in der Art des Filocalus-Kalenders wurden von den karolingischen Malern in verschiedener Weise benützt und die Zodiakalzeichen, wie sie in den antiken Formen überliefert waren, nicht nur auf den Monatsbildern verwertet, sondern auch aus dem Zusammenhange, aus dem Kreise der Bilder des Zodiacus, herausgehoben und entweder als dekorative Einzelgestalten oder als Tierscenen wiedergegeben.

Die Bedeutung der antiken Kalender als Quelle für Tierdarstellungen lehrt namentlich eine Untersuchung der Bamberger

Boetius-Handschrift und der Viviansbibel. Dieselbe Reihe der Tierdarstellungen findet sich auch im Wandalbert-Martyrolog der Regina. Der bildliche Schmuck desselben ist bekanntlich als Kalenderschmuck zu betrachten. Der Januar, eine männliche Figur, fasst mit der Rechten den Steinbock; derselbe hat naturalistischen Vorderleib, in geringelten Fischschwanz verlaufend. Dieselbe Bildung findet sich auch im Boetius-Codex und in der Viviansbibel. Das Martyrolog zeigt auf dem Bilde des April den Widder — auch er findet sich in den beiden Handschriften. Gerade das Bild des Bockes im Boetius-Codex ist aber für die Art der Entlehnung von Bedeutung. Der Filocalus-Kalender bringt als März eine Gestalt, welche ein aufspringendes Böcklein am Halse hält, ähnlich wie auf einer Gemme (Chalcedon, aus Elis) Artemis einen Bock an den Hörnern hält;*) aber auch die Diana von Versailles als Göttin der Jagd steht, so dünkt mir, zu dem Bilde im Filocalus-Kalender in naher Verwandtschaft. Man hat bei der Diana von Versailles die glückliche Wahl des Momentes, das plötzliche Anhalten im Laufe, besonders hervorgehoben; ich möchte nun darauf hinweisen, dass der März im Filocalus-Kalender ganz in derselben Weise dargestellt ist. Ein Vergleich thut eine ganz auffallende Ähnlichkeit dar, die gewiss nicht zufällig ist: wie die Diana rüstig ausschreitend im aufgeschürzten dorischen Chiton davoneilt, den Oberkörper plötzlich zurückwendend, die springende gehörnte (!) Hindin mit der Linken haltend, so sehen wir auch den März, mit kurzem Felle bekleidet, in raschem Laufe sich wendend, den springenden Ziegenbock mit der Linken umfassen. Die Übereinstimmung im Gesamtmotiv ist nicht in Abrede zu stellen; die allgemeine Haltung des Körpers, die Stellung der Beine, die Art des Springens des Tieres, dessen Unterkörper da und dort zwischen den Beinen der Figur sichtbar wird, kehrt auf beiden Werken so übereinstimmend wieder, dass der einzige abweichende Zug — Artemis greift nämlich mit der erhobenen Rechten in den Köcher, um einen Pfeil hervorzuziehen, während der März mit der gerade so erhobenen Rechten auf einen Vogel deutet — ganz zurücktritt.

Ich glaube diese Frage, die ich hier nur streifen darf, wäre

*) Milchhöfer, a. a. O. S. 86.

einer näheren Erörterung wert. Für uns ist, wie gesagt, lediglich die Gestalt des Bockes, die wir auf dem Märzbilde des Filocalus-Kalenders finden, von Gewichtigkeit. Der mutwillig springende Bock mit den ausgestreckten Vorderfüssen steht fast gerade: er reicht dem März, der ihm am Halse hält, beinahe bis zur Brust. Diese Bockgestalt ist nun, mit geringen Veränderungen, auch in den Boetiuscodex und in die Viviansbibel übergegangen. Offenbar lag also dem Miniator dieser Handschriften ein antiker Kalender vor, dem er eine Anzahl von Tiergestalten entnahm.

Aber noch eine andere Quelle lässt sich für die karolingischen Darstellungen nachweisen.

Bekanntlich empfing Karl im Juni 801 die Nachricht, dass eine Gesandtschaft des Khalifen Harun al Raschid im Hafen von Pisa gelandet sei. Diese Gesandten berichteten, dass der Jude Isaak, den Karl (wohl als Drogoman) mit seinen Gesandten Lantfried und Sigimund an den Khalifen geschickt hatte, sich mit grossen Geschenken desselben, besonders mit einem Elefanten, auf der Rückkehr befände. Daher sandte der Kaiser an die ligurische Küste, um daselbst eine Flottille auszurücken, welche den Transport des Elefanten bewerkstelligen sollte. Der Jude Isaak war mit dem Elefanten am südlichen Eingange des Golfs von Spezia gelandet. Da er jedoch mit dem Tiere nicht über den Schnee der Alpen konnte, so überwinterte er in Vercelli. Endlich, am 20. Juli 802, traf der Elefant am Hoflager zu Aachen ein. Durch die Sendung des Elefanten hatte, wie namentlich Einhard bezeugt, Harun einem Wunsche Karls entsprochen. Das ungeheure Tier, dessen Name (Abul-Abbas) uns sogar überliefert ist, erregte am Hofe Karls und überhaupt im Frankenreiche das grösste Aufsehen: Einhard spricht öfter von ihm in seinen Annalen, der Poeta Saxo und Dicuil in seiner Schrift De mensura orbis terrae preisen ihn in bewundernden Worten. Man hatte offenbar im Frankenreiche bis dahin noch niemals einen Elefanten gesehen.*)

Der mächtige Eindruck, welchen der Elefant hervorrief, ähnlich dem, welchen die ersten Elefanten 286 v. Chr. in Phyrrhus Heer auf die römischen Soldaten ausübten, spiegelt sich aber

*) Jahrbücher des fränk Reiches unter Karl dem Grossen, Bd. II. S. 257.

nicht nur in der gleichzeitigen Litteratur: sein Erscheinen im Frankenreiche hat es ohne Zweifel veranlasst, dass der Elefant nun auch in karolingischen Miniaturen Verwendung findet. Die Viviansbibel und das Lothar-Evangeliar enthalten Elefantendarstellungen, welche die Tiere in verschiedenen Stellungen zeigen. Ein Elefant im Lothar-Evangeliar trägt, wie bereits erwähnt, auf seinem Rücken ein Gestell für den Reiter — ein Beweis, dass jedenfalls die Gesandten des Harun al Raschid mit Hinweisen auf die Verwendbarkeit des Elefanten als Reittier noch mehr das Interesse auf diese neue Erscheinung zu lenken vermochten. Wenn auch vielleicht die Künstler den Elefanten vorübergehend mit eigenen Augen gesehen hatten, so lässt sich doch nicht mit absoluter Sicherheit feststellen, dass ihren Darstellungen das lebendige Modell diente — eher lässt sich aus der ganzen Stilisierung schliessen, dass mit Hilfe von Erinnerungen und literarischen Mitteilungen über die merkwürdige Tiergestalt die Darstellung zu Stande kam.

Karl der Grosse scheint sich übrigens nicht nur des Besitzes eines Elefanten, sondern auch noch anderer ausländischer wilder Tiere erfreut zu haben: von einem afrikanischen Emir erhielt er nämlich einen numidischen Bären und einen maurischen Löwen geschenkt. *)

Bären finden sich nur im Utrecht-Psalter, sonst in keiner karolingischen Handschrift, wohl aber auf dem sog. Tuotilorelief. Der karolingische Elfenbeinkünstler hatte wohl durch Naturbeobachtung Gelegenheit, das Aussehen und die Bewegungen des Bären kennen zu lernen: er ist auf der Tafel sehr ausdrucksvoll und lebendig aufgefasst. Dieselbe Tafel enthält auch eine Akanthusranke, in welche eine ebenfalls ungewöhnlich lebensvoll behandelte Gruppe eines Löwen, der einen Stier überfällt, hineincomponiert ist. Löwen sind nun überhaupt ein sehr gebräuchlicher Schmuck der Bogen und Initialen: die Stellungen einzelner legen die Vermutung nahe, dass ihnen Naturstudien zu Grunde liegen.

So dürfen wir vielleicht annehmen, dass der Tiergarten des grossen Kaisers für die künstlerische Entwicklung nicht ohne

*) Pertz, Monum. Germ. II 752.

Bedeutung war. Von Vögeln fanden sich auf den Höfen des Mittelalters nach dem salischen Gesetze Hühner, Enten, Gänse, Kraniche und Schwäne. Nach Karls des Grossen Änderung des erwähnten Gesetzes blieben Schwan und Kranich weg. Doch empfahl Karl seinen Amtsleuten (in dem Capitular. de vill. § 40), darauf zu sehen, dass allerhand schönes und seltenes Geflügel das Gehöft ziere, als Edelhühner, Pfauen, Fasanen, Enten, Tauben, Turteltauben und Rebhühner.

So können wir also verschiedene Quellen für die Tierdarstellungen in karolingischen Miniaturen nachweisen.

Aus den Geweben, welche im Frankenlande verbreitet waren, schöpften die Künstler namentlich die Kenntnis der Fabeltiere und der Mischgestalten. Für eine Anzahl anderer Tiergestalten dienten als beliebte Quelle die inhaltreichen antiken Kalendarien. Endlich sehen wir auch naturgetreue Tierscenen; der Miniator hielt mit Vorliebe solche selbsterlebte Jagdscenen fest; wir sehen ferner Tierkörper, welche als ungewöhnliche Erscheinungen die Phantasie besonders anregten. Für die karolingische Zeit ist diese Wandlung in hohem Grade bedeutungsvoll. Diese Tiergestalten lehren uns, dass schon jene Zeit den Anschluss an die Natur fand, dass sie die Tierwelt mit künstlerischem Auge erfasste, obwohl die homiletischen-philosophischen Schriften von Beda und Hrabanus Maurus entweder gar nichts über Tiere oder nur dogmatisierend einzelnes sich an die Schöpfungsgeschichte Anschliessendes enthalten.

Natürlich bezieht sich die karolingische Tierkenntnis zunächst auf die Haustiere, dann aber umfasst sie auch die Tiere des Waldes; die Miniatoren schildern mit bemerkenswertem Verständnis kleine Scenen, Tiergruppen aus dem Jagdleben. Während die Bilder in den Handschriften des Physiologus nur in einzelnen Fällen das dargestellte Tier sofort erkennen lassen, treten uns in den karolingischen Handschriften naturgetreue, aber in der ganzen Behandlung künstlerisch freie Darstellungen entgegen. Ein mächtiger, innerer Drang zur Aussprache dieser Freude an der Natur hat die vom Texte freien Stellen der karolingischen Handschriften, ohne Rücksicht auf den Inhalt, mit Tieren aller Art, namentlich

mit Haus- und Jagdtieren bevölkert. Die karolingischen Miniatoren beobachteten genau die Bewegungen der sich auf dem Hofe und im Walde aufhaltenden Tiere, das Liegen, Laufen und Springen derselben. Aber nicht nur die Handschriften enthalten solche Tiergestalten, auch plastische Arbeiten sind uns aus karolingischer Zeit erhalten, auf welchen Tiere von grosser Schönheit dargestellt sind.*)

Auch die fremden Tiere, die Elefanten und Löwen, sind keineswegs in einer Weise dargestellt, welche als naturwidrig bezeichnet werden könnte; sie suchen vielmehr die Natur und die Eigenschaften der Tiere möglichst treffend zu charakterisieren.

Aber dieser frische Natursinn hielt sich nicht lange, er schwindet mit der karolingischen Epoche — erst nach einem Zeitraum von Jahrhunderten tauchte er in dieser wunderbaren Kraft und Fülle wieder auf.

*) Bode-Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche 1888 S. 4, 5, 6.



bgleich die Tierfiguren von ausserordentlich liebevoller Naturbeobachtung zeugen, so erschöpfte sich doch die Kraft des karolingischen Künstlers nicht in dieser Richtung. Auch die Landschaft ist in den karolingischen Miniaturen in einer wunderbaren Feinheit vertreten und fügt sich nicht nur in der Farbenwirkung, sondern auch in der Linienführung der Gesamtcomposition oft trefflich ein.

Vor Allem sind die Landschaften im Wiener Evangeliar in hohem Grade bemerkenswert. Wir sehen hier eine Wechselwirkung von Mensch und Natur hergestellt, die von wirklich künstlerischem Verständnisse zeugt. Die Evangelisten sitzen im Freien. Die Natur ist hier aber mehr als blosse Dekoration. Das braune Gefelse, welches bei dem Matthäus den Hintergrund bildet, stimmt trefflich zu dem fernen blauen Himmel, an dem einige helle Wolken ziehen. Der Evangelist hat die sella curulis nahe an die Mauer gerückt, welche die Natur hier bildet und schreibt an diesem lauschigen Platze. Aber sein Blick ist nicht eingeengt; denn die Höhe des Gefelses reicht nur bis zur Schulterhöhe des Evangelisten. Auch der breite, goldverzierte Thron des Johannes steht in einer Landschaft. Hinter dem Throngestühle erheben sich hohe schlanke Stauden mit roten Blüten, die wie vom Wind bewegt erscheinen. Darüber wölbt sich der blaue Äther. Das Bild des Marcus zeigt im Hintergrunde eine Landschaft, aus welcher die Kuppel einer Kirche hervorragt, umgeben von Bäumen von fidrigem Astwerk. Was aber neben dieser liebevollen Auffassung der Landschaft auffällt, das ist die meisterliche Stimmung des Colorits. Eine klare künstlerische Technik ist hier mit poetischer Empfindung vereint. Wir staunen, in Form und Farbe so harmonischen Schöpfungen zu begegnen.

Nicht minder wirkungsvoll ist die Landschaft im Aachener Evangeliar. *) In vier Felsenschluchten auf grünem Wiesenplane

*) Siehe Seite 195 ff.

sitzen die Evangelisten in hellen Gewändern; jede Schlucht ist von blauem Himmel umschlossen. In der Höhe, nahe den Felsen, erscheinen die Evangelisten-Symbole. Oben, in der tiefblauen Ferne, ragen auf den zackigen Berglinien schlanke Bäume empor, und über die ganze ernst gehaltene Landschaft zieht sich ein rosafarbener Lichtstreifen hin, der nicht nur den tiefblauen fernen Hintergrund, sondern auch die Wipfel der Bäume beleuchtet.

Wer wollte bestreiten, dass hier Naturbeobachtung verwertet ist. Der Gedanke, welchen Dürer in der magischen Beleuchtung auf seinem Christus am Kreuze ausführte, findet sich hier bereits angedeutet.

Ebenfalls in felsiger Landschaft, auf einer grünen Fläche, sitzen die Evangelisten des Brüsseler Evangeliars; wieder erscheinen die Symbole in einem bergigen Hintergrund, der aber diesmal von Wolken eingesäumt ist.

Schon in diesem Evangeliar tritt das Bestreben deutlich hervor, namentlich die Evangelistensymbole in landschaftlicher Umgebung erscheinen zu lassen. Während nun die Evangelistengestalten in den späteren Evangeliarien zumeist in die Hallen verwiesen werden, entbehrt doch der Bogen, welcher das Symbol umschliesst, einiger Andeutungen, dass es sich ausserhalb der Halle befindet, nur selten, sei es durch den blauen Himmel, auf welchem sich das Symbol erhebt, sei es durch Wolken in kräftiger Zeichnung.

Der Schola Palatina gebührt ohne Zweifel das Verdienst, die Landschaft in die karolingische Malerei eingeführt zu haben, die sich nicht nur auf knappe Andeutungen beschränkt, sondern sich bestrebt, durch Linie und Form auch das Weite und Grosse der Landschaft auszudrücken und ihr Stimmung zu geben; die Schule von Metz betonte den landschaftlichen Charakter nur bei der Darstellung der Symbole, während das der Schule von Rheims angehörige Evangeliar von Epernay wieder zu der Auffassung zurückkehrt, welche die Aachener Schule vertreten hatte. Die Evangelisten sitzen hier im Freien. Der Hintergrund ist als Landschaft aufgefasst; vor einer Felsenmauer, die fast im Halbkreis geformt ist, sitzt der Evangelist, und auf dem Gefelse

wachsen Stauden und blühende Pflanzen. Auch zu Füssen der Evangelisten spriessen langstielige Pflanzen mit goldenen Blättern aus dem hügeligen Erdreich hervor. Auf dem Felsen wird das Symbol sichtbar.

Der landschaftliche Charakter ist auch betont bei den Evangelistendarstellungen im sog. Evangeliar Franz II. in Paris, aber doch wieder in ganz verschiedener Weise. Die Felsenmauern und Schluchten sollten ein Bild der Natureinsamkeit geben, in welche die Evangelisten flüchteten; der Maler des sog. Evangeliars Franz II. stellt aber die Evangelisten innerhalb der Arkaden dar. Oben ist der Himmel durch einen Zug von Wolken angedeutet, die verschiedenartig gebildet sind: zuoberst eine Schichte in der Form derber Linien und Hacken, darunter zwei in einander übergehende Reihen zackiger Figuren von gleichmässiger Höhe, deren Schatten kräftig betont sind. Der Evangelist sitzt zwischen zwei hohen Gestalten, deren Blätterschmuck pyramidale Gestaltung hat. Im Vordergrunde ist der Erdboden angedeutet. Dem Symbol ist in diesem Evangeliar dreimal ein eigenes Blatt eingeräumt; es nimmt die obere Hälfte in einem Kreissegment ein, in welchem es aus einem Halbkreis von Felsen und Wolken herauswächst. In der unteren Hälfte stehen auf dem grasbewachsenen Erdreich Bäume (je drei), welche sich zumeist als Palmen erkennen lassen; das Blätterdach mancher dieser Bäume ist indess auch pilzartig geformt.

In dem Colbert-Evangeliar erscheinen die Evangelisten-Symbole in aufsteigenden zackigen Wolken, die in rot, weiss und lila ausgeführt sind. Über dem Wolkensaum erheben sich blühende Pflanzen. Auch im Evangeliar des Celestins erscheint das Symbol auf den Wolken; ebenso in dem Evangeliar du Fay, in dem die Wolken überwiegend in senkrechter Zackenform gebildet sind. Der Codex aureus in München zeigt das Symbol (Engel) zwischen weissen und goldenen Bäumen auf weissgesäumten blauen Wolken. Auf der grünen Fläche, auf der die Evangelisten sitzen, erheben sich rotstielige Pflanzen mit weissen Blüten. Auf dem Bilde der Majestas Domini in der Viviansbibel wachsen unten auf den Erdschollen, dem Terrain, auf dem die

Sessel der Evangelisten stehend gedacht sind, etwas schematisch gezeichnete Pflanzen mit Blättern und Blüten, denen langgeschnäbelte Vögel nahen.

Es geht aus all dem hervor: in den meisten karolingischen Handschriften ist jetzt die Angabe des Landschaftlichen in den Evangelistenbildern beschränkt auf einfache Terrainandeutungen, Pflanzen- und Baumformen, sowie auf Wolkenbildungen.

Eine Untersuchung der biblischen Darstellungen bestätigt im Allgemeinen diese Beobachtung, führt aber auch zur Kenntniss einer neuen spätkarolingischen Form, welche die Architektur mit der Landschaft in innigen Zusammenhang zu bringen weiss.

Die Alkuinbibel in Bamberg bildet mit Vorliebe grasbewachsene Hügel, die mit zwei Bäumen eingeschlossen werden; die Erdschollen zeigen bräunlich-gelbe Farbe. In der Londoner Alkuinbibel steigt der Berg Sinai als steiler in Absätze geteilter Fels empor; an verschiedenen Stellen schlagen Flammen heraus. Hinter dem Berge ist die Landschaft durch je einen an jeder Seite emporsteigenden Baum angedeutet. Auch die Viviansbibel enthält den Berg Sinai, aus welchem die Flammen hoch emporlodern; an seinem Abhang ist er mit Pflanzen bewachsen. Sonst ist die Landschaft durch Bäume markirt.

Seltsam ist das Terrain in dem Bamberger Boetiuscodex gezeichnet. Über den bräunlichen Boden schlingen sich schmale grüne Guirlanden, und rotstielige Pflanzen mit kelchförmigen Blüten breiten sich darüber aus. Ähnliche blühende Schlinggewächse bedecken auch das Terrain in der Bibel in San Calisto, die überhaupt eine reiche Auswahl landschaftlicher Motive bietet. Berge und Bäume bilden häufig den Hintergrund der Scenen, während Pflanzen den Vordergrund beleben. Interessant ist die Darstellung des Niles; zuerst schmal, dann immer mehr anschwellend, bildet er an seiner breitesten Stelle ein Knie; dann wird das Flussbett wieder schmäler. Der Fluss ist naturalistisch gewunden, wie die Schale der Schnecke gezeichnet, jede Stromwelle ist für sich streifenartig behandelt. Das ganze Ufer ist mit Pflanzen bewachsen, auch einzelne Bäume erheben sich neben dem niederen Gesträuche. Ähnlich wie der Nil, nach demselben Wellenschema,

aber nicht in Windungen, sondern in geraden Streifen ist auch das rote Meer gezeichnet; an jenen Stellen, an welchen die Wagen und Reiter in die Fluten stürzten, sind die einzelnen Wellen durch zarte Linien gebildet, welche in Halbkreisen über die Gestalten gezogen sind.

Wir finden aber auch in derselben Bibel noch zwei reichere, mannichfaltig belebte, aus Felsen und Bergen, aus Bäumen und Gebäuden gemischte Landschaften. Diese beiden dramatisch bewegten Bilder in grosser landschaftlicher Scenerie behandeln den Tod Moses und den Durchzug durch den Jordan. Die Komposition dieser Bilder ist in hohem Grade bemerkenswert; es sind biblische Scenen, bei denen auf die Landschaft fast nicht geringerer Nachdruck gelegt ist als auf die Figuren, welch letztere freilich schon ihrer Grösse nach in dem Bilde dominieren. Die Landschaft soll aber jedenfalls mehr erreichen, als nur zur dekorativen Gesamtwirkung des Bildes beizutragen: sie erscheint als ein wesentlicher Bestandteil, der die dargestellte Handlung ergänzt und erklären hilft, der den biblischen Figuren also mehr als Folie ist.

Diese Verschmelzung der Landschaft mit der Architektur ist allerdings auch dem Utrecht-Psalter eigen, aber doch wieder in anderer Weise. Vor allem ist hier die Landschaft meist nur Hintergrund, in welchem stets eine Bergform, der abgeplattete Kegel, wiederkehrt. Durch Felskuppen und Bäume begrenzt der Miniator, gleich den übrigen karolingischen Malern, meist rechts und links den Schauplatz der Scenen. Auf dem einfach gezeichneten Terrain, welches bald steigt, bald sich senkt, erscheinen die Gestalten und Gruppen, die Baulichkeiten, die Tempel, die befestigten Mauern. In vielen Fällen begrenzt das Bild eine von Fischen und anderen Tieren belebte Wasserfläche.

Noch eine andere Art von Landschaftsbildern lässt sich in der karolingischen Kunst nachweisen: ich meine die Klasse wirklicher städtischer Veduten, wie sie in der Bibel von San Calisto vorkommen, und eine Art Gartenlandschaften, die wir in den Darstellungen des Lebensbrunnens im Godescalc- und im Soissons-Evangeliar besitzen. (Vgl. S. 255.)

Die Bedeutung der karolingischen Landschaft kann dadurch nicht geschmälert werden, dass in einzelnen Handschriften ihre Darstellung eine aphoristische ist. Wir stehen nämlich der unleugbaren Thatsache gegenüber, dass uns Landschaften in der karolingischen Kunst entgegentreten, die uns mit Bedenken gegen die Behauptung erfüllen, dass die Kunstoffenbarung des Altertums in Vergessenheit geraten sei. Nicht nur die kurz charakterisierten drei Hauptgattungen karolingischer Landschaftsmalerei oder die verschiedenen landschaftlichen Motive im Utrecht-Psalter, wie die mit dem Sturme kämpfenden Schiffer, sprechen dagegen, auch Bildwerke, wie jene ohne Zweifel karolingische Elfenbeinschnitzerei von einem Buchdeckel im Louvre-Museum, welche in ihrem untern Felde den Fischteich von Gibeon mit einem Schiff und Wasservögeln zeigt, weisen auf das Fortleben antiker Einflüsse hin.

Betrachten wir die wesentlichsten Bestandteile der karolingischen Landschaft, so finden wir, dass dem Baum eine gewichtige Rolle zufällt. Er wird mit Vorliebe dazu verwendet, die einzelnen Scenen zu trennen. Man kann nicht sagen, dass von einer individuellen Charakteristik keine Rede ist, dass Baum ein Baum ist, dass man seine Gattung selten unterscheiden kann. Aber in der Bamberger Alkuinbibel sind die Bäume doch noch streng stilisiert; sie zeigen drei seltsame Formen von Blättern an dünnen Stengeln: eine lanzettförmige, eine rosettenartige*) und eine weinblattartige. Jedes Blatt hat seinen eigenen, völlig kahlen Stengel, der in Windungen emporwächst. Die Bäume in der Londoner Alkuinbibel entsprechen mehr der Bildung der Natur. Eine Allee von hohen, schlanken Bäumen finden wir in dem Aachener Evangeliar. Ganz naturalistisch sind auch die Bäume der Viviansbibel gebildet; sie kennt ebenfalls einige Arten derselben, die eine macht den Eindruck von Obstbäumen; der Stamm ist kräftig, etwas gebogen und geht oben in einzelne, reichbelaubte Äste weit auseinander. Die Bäume im Paradies stehen

*) Frimmel hat auf ein analoges Motiv, das sich auf einem römischen Stoffe des Fundes von El Fayûm findet, aufmerksam gemacht. (Nr. 403 bis 405 der 1883 ausgestellten Stoffe.)

zum grössten Teil in Blüte; die meist ovalen Blätter sind dichtgedrängt an den Zweigen, so dass der dünne Zweig einem gefiederten Blatte gleicht, weil sich die Blättchen fast regelmässig gegenüberstehen. Auch lanzettförmige Blätter lassen sich nachweisen, ferner handförmig gelappte, die sich der Rosettenform nähern. Die oberen Zweige breiten sich bei den meisten Bäumen nach den Seiten aus, die unteren neigen sich etwas herab. Das sog. Evangeliar Franz II. zeigt ebenfalls verschiedene Baumarten: hohe Bäume, deren Blätterkrone im Dreieck zugestutzt erscheint, kleinere Bäume, welche auf ihrem Stamm einen Hut gleich den Pilzen tragen und endlich deutlich erkennbare Palmen mit schlankem Stamm und oben mit einer Blätterkrone, die von gefiederten Blättern gebildet ist, welche in regelmässiger Anordnung aus dem kelchförmigen Stamme wachsen. Pilzförmige Bäume und solche mit ei-lanzettförmigen Blättern finden sich im Evangeliar von Epernay, in dem auch die Bildung der Kräuter möglichst mannichfaltig, aber naturgetreu ist. Die Bibel von San Callisto kennt Palmen, hohe pilzförmige Bäume, schlanke, dichte Weidensträucher und Bäume mit buschiger Krone, ähnlich denen der Viviansbibel. Die Bäume im Psalterium aureum von St. Gallen zeigen dünne Stämme, die Äste wachsen in mannichfaltigen Verschlingungen und Kurven empor, kahl bis an das Ende, aus dem sich ein grosses Blatt entfaltet. Im Utrecht-Psalter sind Palmen, pilzförmige Bäume, dann hohe, grasartige Gewächse und Bäume mit knorrigem Stamm, zahlreichen Astlöchern und schütteren, zu Büscheln geordneten Blättern dargestellt. Wir finden auch dort blattloses Strauchwerk und entlaubte und gebrochene Bäume.

Nur die Bäume des Psalterium aureum entsprechen also der Form, welche die Bamberger Alkuinbibel einführte; alle übrigen Handschriften aber suchen die Bäume naturgemäss zu bilden. Es ist vielleicht erklärlich, dass die Miniatoren gerade bei den Bäumen des Paradieses nach ungewöhnlichen Formen suchten, dass solche schematisch gezeichnete Bäume den biblischen Flor vertreten sollten.

Neben den Bäumen, die nur bei einzelnen Miniaturen, wie bei den Genesisdarstellungen oder bei den Darstellungen aus

dem Leben Moses, in grösserer Zahl auftreten, ist der Strauch und die Pflanze ein beliebtes Mittel, um die Landschaft anzudeuten. Auf dem meist durch rohe, ziemlich willkürlich gezogene Wellenlinien oder durch flache Bogen angedeuteten Terrain erheben sich häufig Gräser und Pflanzen mit farbigen Blüten und Beeren. Das Gras wird meist durch drei nach oben ein wenig auseinandergehende Striche gezeichnet. Die Pflanzen sind teils hohe, blühende Stauden, teils sind sie nur markiert durch Blattprofile.*)

Aber als blosses Mittel zur Belebung des Terrains gelangt die Pflanze nicht zu der Bedeutung, welche ihr als wesentlicher Bestandteil der karolingischen Dekoration zufällt. Selten begegnen wir einer realistischen Darstellung der Pflanze als Dekoration, meist wird sie verwertet als symmetrisch komponiertes Ornament von üppigen Blattranken, die oft zu Seiten des krönenden Giebels emporwachsen.

Wohl keine Seite einer karolingischen Handschrift, welche dekorativ wirken soll, entbehrt des Schmuckes der Pflanzen. Oft allein, häufiger in Verbindung mit Tierfiguren, zieren sie die Giebel der Kanonesbögen, füllen gerne auch sonst den freien Raum. Die Pflanzenwelt tritt freilich künstlerisch nicht ganz ebenbürtig der Tierwelt gegenüber, weil man der Versuchung zur Stilisierung der Pflanzen namentlich dann nicht ganz widerstehen konnte, wenn die dekorative Aufgabe der Pflanze ausser Zweifel stand. Aber die Liebe zur Natur, welche dem karolingischen Zeitalter eigen ist, äussert sich trotzdem deutlich in dem überreichen Pflanzenschmucke, mit dem die Miniaturmalerei die Handschriften ausstattet. Es lässt sich aber die Frage nicht unterdrücken: haben die ins einzelne gehenden Vorschriften Karls des Grossen bezüglich des Garten- und Feldbaues nicht

*) Das Drogosakramentar weist eine energische Detailierung der Blätter auf mit tief unterschnittenen Zacken und Nerven. In dem Evangeliar Karls des Kahlen wurden die Blätter wieder einfacher gebildet, ohne Nerven, und die Zähne durch blosse Einkerbung angedeutet. Gezahnte Blätter mit roten Nerven, zuweilen von weissen Contouren umzogen, zeigen die Initialen im Psalterium und die Blattornamente im Gebetbuch Karls des Kahlen. Am üppigsten entfaltet sich das vegetabilische Ornament im Codex aureus in München.

auch auf die Darstellungen der Pflanzen gewirkt? Die Verzeichnisse der Gewächse, welche der Kaiser in seinen Schloss- und Mustergärten angepflanzt wissen wollte (Capitulare de villis et cortis imperialibus), und die Inventarien über die an solchen Orten wirklich vorhandenen (Breviarium rerum fiscalium) fesseln deshalb auch in künstlerischer Hinsicht unsre Aufmerksamkeit. An Bäumen z. B. sollte gezogen werden: Apfel-, Birn- und Pflaumenbäume, Ebereschen, Mispeln, Kastanien, Pfirsiche, Quitten, Haselnüsse, Mandel- und Maulbeerbäume, Lorbeer-, Feigen-, Nuss- und Kirschbäume. Ferner umfassen die Verzeichnisse 6—7 Getreidearten, 38 Gemüse- und Gewürzkräuter, 35 Arzneigewächse, 5 Gespinnst- und Farbepflanzen.

Namentlich die Handschriften von Tours und Rheims mahnen lebhaft daran, dass die Miniatoren emsig Kräuterkunde betrieben, deren Kenntnis sie auch bei der Ausschmückung der Handschriften zu verwerten verstanden, ähnlich wie sie Walafrid Strabo in seinem idyllischen Gedicht »Hortulus« dem Abt Grimald gegenüber darthat. Walafrid weiss darin jeder Pflanze, die er erwähnt, eine poetische Beziehung abzugewinnen, so dass das Gedicht in demselben Grade als ein Denkmal deutscher Naturliebe erscheint, wie die Tier- und Pflanzendarstellungen in den Handschriften.

Wenn wir auch die Förderung, welche die herrschende Naturliebe der Entwicklung einzelner Bestandteile der Landschaft entgegenbrachte, hoch anschlagen, so dürfen wir doch die Möglichkeit nicht in Abrede stellen, dass leicht zugängliche antike Quellen die Gestaltung der landschaftlichen Zuthaten der Figurenbilder beeinflusst haben.

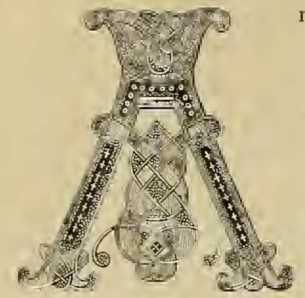
Wir dürfen nicht verschweigen, dass die Miniaturen des mailändischen Codex der Ilias und des vatikanischen Codex des Virgil reich an landschaftlichen Hintergründen sind. Während aber der Codex der Ilias mit Vorliebe den Stadthintergrund reichlich ausstattet oder Meeresküsten abbildet, nehmen die Illustrationen der Eklogen im Codex des Virgil vollkommen den Charakter von Landschaften mit Hügeln, Bäumen, Weiden u. s. w. an, der sich auch in den Illustrationen zur Aeneide nachweisen lässt. Wie hier die Bilder eine Zunahme des Bedürfnisses be-

weisen, die mythischen Begebenheiten in landschaftlichem Rahmen darzustellen, so sprechen auch die karolingischen Miniaturen für den erwachenden Natursinn. Aber charakteristischerweise sind sowohl in den antiken als in den karolingischen Miniaturen die Naturpersonifikationen, die Flussgötter, zur Ergänzung in die Landschaft hineingemalt.*)

Offenbar haben es die karolingischen Künstler, auch jene, die in reizvoller Naturumgebung genügend Anregung für malerische Naturwiedergabe hätten finden können, nicht verschmäht, den antiken Handschriften ihre Beachtung zuzuwenden. Neben den bereits aufgeführten Merkmalen weisen auch die Streifenhintergründe in der karolingischen Malerei darauf hin. Diese Hintergründe gehen auf die streifenförmige Abtönung der Himmelsfarben zurück, wie sie die spätantike Buchmalerei zeigt. Freilich reiht der karolingische Miniator die Streifen oft nur wie Farbenbänder nebeneinander: z. B. in der Viviansbibel blau und rot, im Codex aureus in München blau, rot und gelb, dann rot, blau und weiss; im Boetius-Codex violett, purpur und dunkelblau (ähnlich wie im Virgil der Vaticana) — aber diese oft unvermittelte Nebeneinanderreihung, welcher die sanfteren Übergänge fehlen, lässt nur auf ein Missverstehen der antiken Vorlage schliessen.

Jedenfalls lehrt auch das Studium der karolingischen Landschaft, dass sie den spätrömischen Miniaturen manche Anregung zu verdanken hat. Während in den ravennatischen Mosaiken die Landschaft nur den Dienst eines Hilfspostaments leistet, wie sich J. P. Richter etwas drastisch, aber bezeichnend ausdrückt, während also dort die antike Malerei als Lehrmittel weniger beachtet wird, sehen wir die karolingischen Miniatoren unmittelbar aus Quellen schöpfen, die noch in der alten Kunstwelt ihren Ursprung haben. Aber die Zucht strenger architektonischer Symmetrie, in welche in Ravenna die landschaftlichen Zuthaten genommen sind, mangelt auch nicht den karolingischen Darstellungen.

*) Sonne und Mond wird in den karolingischen Handschriften nicht immer personifiziert dargestellt; die Sonne erscheint auch rosettenartig: eine kleine Scheibe von Strahlen umgeben, der Mond entweder als Sichel oder als Scheibe (Boetiuscodex und Gebetbuch Karls des Kahlen). Die Sterne erscheinen als kleine, weisse Punkte.



nsichten von Städten sind schon in der antiken Malerei nicht selten, sie begegnen uns aber auch auf christlichen Monumenten aus der naehkonstantinischen Zeit, insbesondere auf ·Mosaikgemälden und auf Sarkophagen. Anfänglich von primitiver Gestalt, entfalten sie sich in der Folge zu einer reicheren, bald stereotyp gewordenen Form. In der Kirche Apollinare nuovo zu Ravenna begegnen uns die Ansichten der Stadt Ravenna und der Vorstadt Classis; in vielen anderen Kirchen die Städte Jerusalem und Bethlehem.

Solche Veduten lassen sich aueh in der karolingischen Zeit nachweisen (vgl. S. 56). Über dem Rundbogen auf der David-Darstellung in der Bibel von San Callisto erseheint Jerusalem mit langgestreckten Gebäuden, Mauern und Türmen, die ganze Breite des Blattes einnehmend, ähnlich wie wir in S. Apollinare nuovo im Hintergrunde eines Mosaikbildes Rundbauten und Basiliken und die Stadtmauer mit ihren Zinnen wahrnehmen.

Häufiger bringen die Handschriften abbrevierte Städteansichten, einen von getürmten Mauern umschlossenen Häuserkomplex, von dem längliche Ziegeldächer und Giebel an den Schmalseiten, sowie die oberen Stockwerke sichtbar sind.

Was nun die einzelnen Gebäudeformen anlangt, so finden wir in der Londoner Alkuinbibel eine Halle, deren Inneres mit ungewöhnlicher Kenntnis der Perspektive gezeichnet ist; man sieht sogar noch den Ansatz der kassetierten Decke. Die Säulen sind kannelliert; die Zwickel der flachen Bogen haben die Gestaltung eines kämpferartigen Gliedes, das sich zwischen die Deckplatten der Blattkapitelle und die Bogenansätze einschiebt. Vorhänge trennen die Halle von Seitenräumen. In der Viviansbibel hält sich die Hallenarchitektur weniger streng an antike Vorbilder; es wird nicht das Innere der Halle vorgeführt, sondern die von schlanken, mit Metallringen beschlagenen Säulen getragene Halle in ihrer ganzen Länge in Aussenansicht. Das Dach ist mit Goldblech belegt. Die Sehmalseiten sind mit Gie-

beln versehen, welche eine Akroterionblume tragen, die Interkolumnien haben an einem Rundstabe teilweise zurückgeschlagene, verschiebbare, bunte Vorhänge (Vela). Die Halle gleicht der Palastfassade, welche in den Architekturbildern in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo erscheint und die Unterschrift PALATIVM trägt, also ein ungefähres Bild von der Residenz der Nachfolger des Theodorich und der Exarchen bietet.

Auch die Viviansbibel kennt neben abbrevierten Städteansichten, von einer vieleckigen Mauer umgeben, die uns einen Blick auf Gebäude, Türme und Stadtthore mit mächtigen Ringen gewährt, noch andere architektonische Formen (Bekehrung des Saulus). Das Haus des Ananias ist eine kleine, vorne geöffnete Halle, rechts wird eine Säule, die den Bogen stützt, sichtbar. Die innere Mauer besteht aus gleichmässigen Quadern. An der Schmalseite des Hauses befindet sich das offene Hausthor, mit Beschlägen versehen. Das Dach ist in drei Reihen von quadratischen Ziegeln gedeckt. Dieselbe Seite der Viviansbibel zeigt auch eine längliche offene Halle mit schmalem Dache, von vier Säulen getragen. Ferner begegnen wir in der Viviansbibel einem sechseckigen Mauerring, mit Zinnen bekrönt; vorne ist ein kleines Eingangsthor; an den einzelnen Ecken erheben sich Türme. Durch die Mitte dieses Mauerrings läuft eine Häuserreihe. In der Viviansbibel finden wir auch einzelne Häuser-Darstellungen (Hieronymus) ; es sind hohe, schmale Gebäude, aus mehreren Geschossen bestehend, welche sich mit schrägen Absätzen über einander verjüngen. Das Erdgeschoss enthält die Pforte, die folgenden Stockwerke sind mit Fenstern in verschiedener Form, meist in Rundbogen, geöffnet, schräg terrassiert mit Gesimsen und Halbdächern, worauf der Hochbau mit einem Satteldache versehen ist. Dasselbe Blatt der Handschrift zeigt auch die Verbindung zweier Häuser durch ein breites Dach.

In der Bibel von San Callisto kehren diese Arten von Gebäuden wieder: das eben beschriebene Wohnhaus, dann das basilikaartige Gebäude, zu dem manchmal Stufen führen, mit Gieheldach, Umfassungsmauern an den Seiten und an der Fassade entweder mit offener Thüre oder mit rundbogigen Säulenstellungen,

ferner die vieleckige Mauer mit Thor und Türmchen; die offene, von vier Säulen getragene Halle mit dem länglichen Dache, endlich die abbrevierte Städteansicht mit Gebäuden und Türmen. Eine Bereicherung der architektonischen Ausdrucksfähigkeit tritt uns aber jetzt in der häufigen Anwendung des Kuppeldaches entgegen. Die Kuppel ruht auf vier oder mehr Säulen. Der Raum, über welchem sich die Kuppel wölbt, ist nach allen Seiten offen, doch schliessen sich an eine grössere Kuppelhalle auch noch kleinere von Säulen getragene Kuppeldächer an.

Wo es sich im Drogo-Sakramentarium um Städteansichten handelt, begnügt sich der Miniator bei der geringen Grösse der Figuren mit der Angabe einer Mauer und des Stadtthores. Im Übrigen sind die besprochenen Bauformen verwertet; zu dem bisher von Säulen getragenen Kuppeldach ist nun der wirkliche Kuppelbau gekommen, aber mit Vorliebe hat der Miniator eine Combination von Bauten hergestellt. So zeigt sich auf einer Darstellung hinter einem Kuppeldach ein turmähnlicher Bau, dann ist auf einer anderen der Kuppelbau mit zwei zu beiden Seiten befindlichen schmalen Anbauten mit Giebeln verbunden, so dass der Eindruck eines dreischiffigen Gebäudes hervorgerufen wird. Bei einer anderen Darstellung in demselben Sakramentar findet sich das durchaus übliche längliche Tempelgebäude mit einem Dach, welches von einer Säulengalerie getragen wird.*)

Wir sehen auch Gebäude, bei welchen der untere Teil mit einem flachen Giebel abgedeckt ist, während darüber ein runder Tambour mit einer Halbkreiskuppel, von einer Akroteriumblume gekrönt, sichtbar wird — die konstruktive Verbindung des Bogenbaues mit dem Mauerbau, wie wir sie in den christlichen Kirchen bereits kennen lernen.

Dieser Bestand an Bauformen lässt sich in den einzelnen Handschriften in mehr oder weniger reicher Gestaltung nachweisen. Der Utrecht-Psalter kennt Säulenbauten von verschiedenem Umfange, offene Rundhallen mit gleichfalls offenen Flügelbauten, zu denen Stufen emporführen, ferner Ringmauern, kuppelgekrönte, kastellartige, brunnenartige und turmartige Ge-

*) Über die Grabkapelle S. 174 ff.

bäude, Giebelhallen mit Flügelbauten, einschiffige und dreischiffige Tempel, Thore mit Türmen, dann aneinander gereihte Hallen von mannigfaltiger Bedachung. Der Hauptbogen einer Halle zeigt ein geschweiftes Dach, das im Firste mit einem Hirschkopf geschmückt ist. Im Harley-Evangeliar (Verkündigung an Zacharias) finden wir einen hohen mit flacher Kuppel überdeckten Rundbau. Im Codex aureus in München begegnen wir dem von Säulen getragenen Kuppelgewölbe, unter welchem der Kaiser thront und im Evangeliar des Celestins sitzen die Evangelisten in dem ebenfalls bereits berührten achteckigen Mauerring, an dem sich vierstöckige Türme erheben. Der Hintergrund wird allerdings auch bei Evangelisten-Darstellungen in anderen Handschriften durch zinnengekröntes Mauerwerk gebildet, aus dem allmählich ein vollständiger Bau meist mit kuppelartiger Wölbung und ausgeführter Nischenarchitektur, die Halle, entsteht. Bezweifeln wir überhaupt, dass es sich in manchen Fällen um gemalte Architektur antiker Handschriften handelt, welche die karolingischen Miniatoren verwerteten, so haben doch sicher bei den Kanonesbögen, die wir ausführlich behandelt haben, architektonische Schöpfungen, die dem Maler vor Augen standen, als Muster gedient. Es gilt das namentlich von den Kanonesbögen des Aachener Evangeliars, die vielfach auf das Aachener Münster hinweisen.

Erinnerungen an das wirklich Geschaute haben auch den reichen architektonischen Hintergrund der Darstellungen des Lebensbrunnens und der Kirche beeinflusst, in welchen die karolingische Miniaturmalerei ihre ausführlichsten Architekturbilder besitzt. Sie haben durchaus nicht phantastischen Charakter, sondern wollen eine annähernde Vorstellung von den Verhältnissen der karolingischen Bauten, wenn auch in einem nur idealen Durchschnitte geben, wie die kleinen Zeichnungen im Drogo-Sakramentar ebenfalls der Wirklichkeit gerecht zu werden streben.

Im Psalterium aureum erscheinen die Gebäude mehrgeschossig, das obere Stockwerk schräg terrassiert, wie einzelne Gebäude in der Viviansbibel und in der Bibel von San Callisto, während sich die schmale Schauseite zu ebener Erde mit einer von Säulen und Architraven gebildeten Halle öffnet. J. R. Rahn*)

*) a. a. O. S. 39.

hat darauf hingewiesen, dass es wohl denkbar ist, dass diese immer wiederkehrenden Andeutungen eines und desselben Konstruktionsprinzips auf der Anschauung bestimmter Bauten beruhen, nämlich der Sankt Gallischen selber, für welche auf dem Grundriss von 830 der gleiche eigentümliche Aufbau terrassierter Geschosse mit der das Ganze überragenden Testudo vorgesehen war. Aber nicht nur in St. Gallen sind diese Bauten heimisch gewesen, wie die Viviansbibel und die Callistinische Bibel lehrten; der karolingische Künstler konnte also recht wohl eine Wiedergabe in richtigen Verhältnissen anstreben.

Ein Blick auf die Reliefs an den Schmalseiten eines ehedem in S. Andrea della Valle, jetzt im Lateran-Museum befindlichen Sarkophags*) überzeugt am besten, dass die karolingischen Miniaturen auch nicht ohne Wert für die Kenntnis der Gestalt der Bauten sind.

Wie in jenen Reliefs basilikale Bauten und Rundbauten dargestellt sind, wie dort die Fassaden Thüreingänge mit zurückgeschlagenen Vorhängen haben und ein Giebel mit Fenster abschliesst — so führen uns auch die karolingischen Miniaturen Basiliken vor Augen, welche aus denselben Bestandteilen zusammengesetzt sind, auch immer an Stäben befestigte Vorhänge aufweisen, welche um die Säulen oder Pfeiler gewunden sind. Und auch Das ist den Sarkophagreliefs mit den Miniaturen gemeinsam, dass das Mauerwerk immer durch Einzeichnung des Fugenschnittes belebt ist. Im Utrecht-Psalter sind die Mauern oft mit peinlicher Sauberkeit gezeichnet. Bei vielen karolingischen Architekturbildern kommt dazu noch eine Bemalung der Quadern und der Dächer, eine Vergoldung der Kuppel.

Aber auch diese Bemalung ist nicht widersinnig. Merovingische und karolingische Bauten waren häufig mit mosaikartigen Inkrustationen dekoriert oder mit Quadern und Platten von verschiedenen Formen und Farben, wie die Halle zu Lorsch, deren Fassade am oberen Theil musivisch verblendet ist.

Ein wichtiger Bestandteil der Dekoration waren die schon öfter erwähnten Vorhänge, welche sich an Rundstäben mit

*) J. Ficker, a. a. O. S. 120.

Ringen befestigt im Tempel (Bibel von St. Paul) finden, wo sie zur Wandbekleidung dienen sollten.

Eine andere Verwendung der Vorhänge, welche die karolingischen Handschriften kennen, ist die, dass sie den Bogenöffnungen der Hallen als Portieren dienen, oder was wir namentlich im Drogo-Sakramentarium nachweisen können, dass sie am Portale der kirchlichen Bauten angebracht werden, um die Thüren zu ersetzen. Der bereits erwähnte Sarkophag im Lateranmuseum liefert in seinen Darstellungen kirchlicher Longitudinal- und Centralbauten für diese Verwendung das älteste Zeugnis.

Wenn auch einige Evangelistenhallen zurückgeschlagene und in einem Knoten zusammengezogene Vorhänge aufweisen, so haben wir darin wohl eine Nachahmung der altchristlichen Sitte zu erblicken, welche auch an den Lehrstühlen Vorhänge befestigte.

Die Bildung des Sitzmöbels ist in den karolingischen Handschriften verschiedener Art. Es sind im Wesentlichen vier Gattungen zu unterscheiden: der reiche und vornehme Thronsessel, der Lehnstuhl, der gewöhnliche Sitz ohne Lehne und die Bank. Die einfachste Art des Sessels ist der schlichte niedere Sitz ohne Lehne, mit vier Beinen (Aachener Evangeliar, Codex aureus, Bibel von San Callisto), etwa unserem Schemel entsprechend. Diese Sitze machen einen plumpen und schweren Eindruck; sie werden aber durch Hinzufügung der Lehne zu Thronsesseln (Bibel Karls des Kahlen), bei welchen der Sitz meist durch je zwei Querleisten gekreuzt ist (Bamberger Alkuinbibel). Auch höhere lehnenlose Sitze nähern sich in stilistischer Behandlung und in Zierrat (Ebo-Evangeliar) schon ganz den Thronsesseln. Sodann finden sich auch in den karolingischen Handschriften Klappstühle mit vier schlanken, mit Wülsten gezierten Beinen, welche sich sägebockartig zu zwei und zwei kreuzen (Wiener Evangeliar); die Beine sind als Füsse von Löwen gebildet. Eine einfache Art von leichtgebauten Lehnsesseln besteht nur aus Stäben, aus vier geradlinigen, senkrechten Beinen, die durch Querleisten untereinander verbunden sind, welche unten um drei Seiten des Stuhles laufen; die Rückenlehne bildet eine geradlinige Fort-

setzung der hinteren Stuhlbeine und wird ebenfalls durch zwei Querhölzer gebildet. Die Stäbe, welche vorne bei dem Sitzbrette und an der Rückenlehne über das Quadrat hinauswachsen, enden in Knopfform (Bibel Karls des Kahlen). Diese Form hat noch dadurch eine Vervollkommnung gefunden, dass der Stuhl mit zwei unter dem Sitzbrett ringsum laufenden Querleisten und mit eigenem Fussbrett ausgestattet wurde (Bibel von San Callisto). Der Thronsessel, der bei fast allen Evangelisten-Darstellungen, dann bei allen Scenen, in welchen Könige beteiligt sind, erscheint, tritt uns bald in der Gestalt eines schmucklosen Steinwürfels, bald in der reicheren Ausstattung der sella curulis mit Rückenlehne, suppedaneum und dem nie fehlenden pulvinar entgegen.

Manche dieser Thronsessel sind mit farbigen Edelsteinen besetzt, die Polster sind bunt gemustert, die Rückenlehne reich drapiert, oft mit einem kostbaren Teppich überspannt.

Ein Thron, dessen Form von dieser in den karolingischen Handschriften üblichen abweicht, findet sich im Psalter Karls des Kahlen. Dieser Sessel gleicht einer Cathedra, ist aber nur in der Form als solche gedacht und rings mit Teppichen behängt. Ausserdem begegnet uns der Thron als hoher, teils sägebockartiger Klappstuhl (Faldistorium), mit Vorderfüssen ausgestattet, die auf Löwen- oder Greifentatzen ruhen und in Löwen- oder Greifenköpfen endigen. Andere Throne sind mit Säulen umgeben, an welchen Teppiche hängen und mit einem auf Säulen gestützten Baldachin überdeckt.

In den karolingischen Miniaturen findet sich als Sitz eine Bank, mit farbigen Polstern belegt, die bereits den Typus jener langen Bänke erkennen lässt, die im Mittelalter häufig die ganze Länge einer Zimmerwand einnahmen. Auch im Bamberger Boetius-Codex sehen wir eine Holzbank für zwei Personen, mit zwei Rundpolstern belegt. Eine niedere Bank, mit Lehne, auf der zwei Personen, Rücken an Rücken sitzen konnten, findet sich in der Bibel von San Callisto (St. Paul).

Nächst den Sitzmöbeln ist die Lagerstätte zu würdigen. Das längliche Bett, in welchem Holofernes (Bibel von St. Paul) liegt, zeigt an den Kopfenden einen Polster; es ist unten ringsum

mit einem Vorhange drapiert, der in den einzelnen Feldern ein Kreuz trägt. Ähnliche Lagerstätten enthält der Utrecht-Psalter.

Die Tische, welche wir in karolingischen Handschriften finden, sind teils oblonge mit vier Füssen (Drogo-Sakramentarium) teils rund mit drei Füssen (Autun-Sakramentar und Utrecht-Psalter), bei welchen das Tierklauenmotiv in Anwendung gebracht ist.

Niedrige mit Deckel versehene Kästen, bald rund, bald eckig, dienten als Rollenbehälter zum Aufbewahren der Schriftrollen. Kleine mehrgeschossige Turmbauten (Viviansbibel) lassen sich als zugleich als Schreibpulte eingerichtete Fachschränke für Bücher erkennen. In diesem Armarium war ein drehbarer Cylinder angebracht, um den die Pergamentstreifen, auf welche man schrieb, aufgerollt wurden.

Die Schreibpulte und die Pulte für die Tintenfässer sind meist durch zierliche, gedrehte Säulen gebildet, welche bald auf einem breiten Brette stehen, bald in Tierformen endigen.

Was das Schreibgerät anlangt, so bedienten sich die Schreiber einer langen Rohrfeder; die Form der Tintenfässer ist verschieden, oft haben sie eine längliche, cylindrische, oft auch eine ovale Gestalt und gleichen dann thönernen Näpfchen. Nicht selten findet sich auch in den karolingischen Handschriften für das Tintenfass deutlich die Form eines kleinen Hornes.

Unter den musikalischen Instrumenten, von denen wir durch karolingische Handschriften Kenntnis haben, befinden sich Saiten- und Schlaginstrumente. Die Gestaltung der Harfe ist verschieden; sie ist bald viereckig als Chrotta, in einem Falle unten mit langem Stiele, öfters aber dreieckig dargestellt; sie erscheint auch als ein schmales, langes, nach oben schwach verjüngtes Instrument mit kurzem Fusse und einem grossen achteckigen Knaufe, welcher den oberen Abschluss bildet. Die Harfe wird meist mit dem Plektron gespielt. Ein anderes Saiteninstrument hat die Form der Kithara; eine hohe und schmale Gestalt, nach oben sich verjüngend, hat ein dreifach besaitetes Organistrum (Boetiuscodex). Unter den Blasinstrumenten begegnet uns das Horn, welches in einem Falle die Form eines zum Blasen eingerichteten Hornes

eines Tieres hat. Dann finden wir den Lituus, ein langes Instrument mit einer Krümmung am unteren Ende, und die Syrinx oder Fistula. Als Schlaginstrument lassen sich die Cymbeln erkennen, welche jedoch verschieden gebildet werden. Es sind entweder zwei kleine, kreisrunde Becken oder Scheiben, die durch lange, nach unten verjüngte Stiele mit einander verbunden sind, oder es sind zwei muschelförmige Becken, oben an Stielen befestigt, die unten vereinigt, auf- und zugeschlagen werden. Dieses Krupezion war hauptsächlich ein Instrument zum Taktschlagen, und die ungewöhnliche Heftigkeit, mit der es z. B. in der Bibel von San Callisto gehandhabt wird, lässt nicht daran zweifeln, dass der Cymbelschläger der Dirigent war. Wie ein Bild andeutet (Viviansbibel), wurden zwei derartige Instrumente gleichzeitig von einem Musiker geschlagen. Übrigens schlägt auch der Hornbläser dieselben Cymbeln, während der Lituusbläser in seiner Hand die Syrinx hält. Der Utrecht-Psalter kennt Hörner, Harfen, Cymbeln, Fideln, Schalmeien, dann auch bereits die Orgel, das bevorzugte Kircheninstrument.

Wenden wir uns nun der weiteren Ausstattung der einzelnen Darstellungen zu, so finden wir den Altar vor allem im Drogo-Sakramentarium (Opfer des Melchisedek). Er ist als Tisch mit zwei Stufen gebildet, mit einem Tuche, das auf der Seite im Halbkreisbogen herabhängt, bedeckt. Ein anderer Altartisch, nur weniger eingehend charakterisiert, findet sich bei der Darstellung der Weihe des Öls in demselben Sakramentarium. Der quadratische Altartisch bei den apokalyptischen Darstellungen ruht meist auf Ecksäulen und ist mit einem geschickt drapierten Tuch mit Bordüre und Ornament versehen, das die Säulenfüsse freilässt.

Auf dem Altartisch im Drogo-Sakramentarium steht ein bauchiges Henkelgefäss, also ein Kelch. Die Form der Kelche ist in den älteren karolingischen Handschriften verschieden (Bamberger Alkuinbibel), meist sehr einfach, wenig gegliedert; der kegelförmige Fuss geht unvermittelt in einen starken Knauf über, auf welchem, nur durch eine Perlschnur von ihm getrennt, die stark ausgebauchte Cuppa ruht. In dieser Gestalt sind die meisten

der Altarkelche gebildet; doch zeigen die Kelche der jüngeren Handschriften eine schärfere Ausprägung der einzelnen Hauptteile, runden Fuss, stark vorspringenden Knauf und eine Cuppa in Form einer Halbkugel. Die Speisekelche werden häufig als Henkelkelche dargestellt. Der Oberteil erscheint dann manchmal einer doppelt gehenkelten antiken Vase ähnlich, der Fuss zeigt die Trichterform. Von den Bögen der Kanonestafeln hängen häufig solche Gefässe herab: weitbauchige Schalen auf niederem Fusse, Becken, Becher, ein- und zweihenkelige Wein- und Wasserkannen mit bauchigem Körper und Hörner.*) Die Viviansbibel zeigt in einer grossen, in einem Bogen herabhängenden Schale Anfang und Ende eines Hornes, dann zwei Kelche, die sich in der Form nur wenig unterscheiden, und eine runde, cylindrische Büchse, die Pyxis. Es ist beachtenswert, dass einzelne der Gefässe am unteren Teile des Körpers mit einfachem Palmetten-Ornament geschmückt sind. Es ist ferner charakteristisch, dass diese Gefässe, Geräte und Geschirre, welche nicht nur zum kirchlichen, sondern auch zum häuslichen Gebrauche dienten, welche, wie die ursprünglich profanen Hörner, erst in die Kirchen gestiftet wurden, an den Scheiteln der Kanonesbögen Verwendung gefunden haben.

Neben den Gefässen hängen auch häufig Kronleuchter von verschiedener Grösse von den Scheiteln der Bögen herab. Der Reif derselben ist meist doppelt, ein oberer und ein unterer, auf dem oberen stehen bei reicherer Ausführung kleine Kreuze. Auch über dem Altar und im Tempel hängt die Lichtkrone, deren unterer Reif häufig geziert ist.

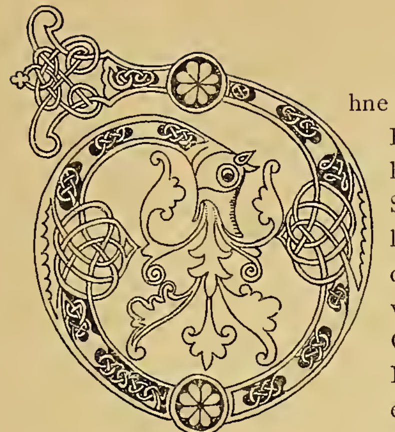
Der siebenarmige Leuchter findet sich in der Bibel von St. Paul; Akoluthenleuchter begegnen uns in der Bamberger Alkuinbibel und im Sakramentarium von Autun. Sie sind in der Form eines dreifüssigen Untergestells gebildet, der Schaft als eine durchgängig glatte Röhre; statt eines mittleren Knaufes findet sich nur eine leise Ausbauchung; der Leuchter endet in Kreuzform. Ein Kandelaber mit Lampe in Taubenform befindet sich im Utrecht-Psalter.

*) Über den Gebrauch der Hörner im Altertum, das Vorkommen geschnitzter Hörner im Mittelalter vgl. Mittelalt. Kunstdenkmale d. öst. Kaiserstaates II. 127—143.

In den Bogen der Handschriften hängen auch Lampen, den ewigen Lichtlampen nachgebildet, in zweierlei Form. Die eine ist dreieckig, nach unten spitzlaufend, in Gestalt einer Düte; die andere viereckig in Gestalt einer Laterne. Die drei zierlichen Goldstränge, an welchen diese Lampen hängen, laufen oben am Scheitel des Bogens in einem Ring zusammen.

Das Weihrauchfass besteht in den karolingischen Miniaturen aus zwei auf einander gelegten halbkugeligen, schmucklosen Schalen, deren obere zum Behuf des Schwingens an drei Ketten befestigt ist (Bibel von St. Paul). Wir sehen diese Weihrauchfässer häufig auch von den Scheiteln der Bögen (Boetiuscodex) herabhängen; an drei Punkten, oben und an den beiden Seiten sind Ketten befestigt, die durch Oesen an den entsprechenden Stellen des Deckels gehen.

Kreuze, Leuchter und Reliquienhörner, Kelche, Ciborien, liturgische Bücher, Rauchgefässe, Kannen und Kännchen, endlich Lampen, all diese Altargeräte, unter die sich freilich oft auch profane Geräte, wie Schalen, aus denen Vögel trinken, mischen, lassen sich in den karolingischen Handschriften nachweisen. Sie gewähren in Verbindung mit den übrigen besprochenen Arbeiten in Holz, mit dem Mobiliar und Geräte, mit der Kleidung und dem Schmuck auch einen Einblick in das karolingische Kunstgewerbe, in das sich ein wesentlicher Grundstock technischer Kenntnisse der römischen Kaiserzeit hinübergerettet hat. Ich behalte mir vor, auf die Darstellung des karolingischen Kunstgewerbes noch an anderer Stelle weiter einzugehen.



hne Zweifel hat die karolingische Buchmalerei im Ornament ihre höchsten Leistungen geschaffen. Schon in der bisherigen Darstellung, namentlich bei Besprechung der Tierwelt, trat dies scharf hervor. Wir stehen, wenn wir uns der Ornamentik der karolingischen Handschriften zuwenden, vor einer ungewöhnlichen Erscheinung. Es wäre irrtümlich, anzunehmen, dass in dem biblischen und legendarischen Bilderkreise das selbständige geistige Element zurücktritt, dass der Künstler mechanisch seine Darstellungen von den ihm zugänglichen Denkmälern abschreibt; aber weit bedeutender und von weit grösserer Schärfe und feiner Beobachtungsgabe zeugend sind die Formgedanken, welche in der Ornamentation der Handschriften zum Ausdruck gelangen. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir von überraschender Meisterschaft sprechen, mit welcher der karolingische Künstler es verstanden hat, all' die Motive, welche seine Zeit kannte oder welche ihm aus vergangenen Jahrhunderten und von anderen Völkern übermittelt waren, zu einem System harmonisch zu verschmelzen. Im Ornamente, in welchem die karolingische Malerei in Linien und Farben geradezu Mustergültiges geleistet hat, ruht ihre höchste Bedeutung in künstlerischer Hinsicht.

Es ist Sache der vergleichenden Kunstforschung, die Quellen festzustellen, aus welchen die karolingische Ornamentik schöpfte, die Elemente nachweisen, aus welchen sie sich zusammensetzt. Dehio*) hat schon bemerkt, dass die vergleichende Methode für die Geschichte der Formensprache dieselbe Bedeutung wie für die Geschichte der Wortsprache hat.

*) Mitteilungen der k. k. Centralkommission XVIII Jahrg. S. 272.

Wenn es sich aber um einzelne primitive Zierformen handelt, wie sie zu jeder Zeit und an jedem Orte selbständig erfunden werden können, so ist die Folgerung, es liege eine historische Verwandtschaft vor, gewiss bedenklich.

Die ursprünglichen Äusserungen des Kunsttriebes weisen ja fast überall identische Wurzelformen auf. Aus dem nachweisbaren Vorkommen zahlreicher identischer ornamentaler Urmotive bei Völkern aller Erdteile und Zonen, wo schon die enorme räumliche Getrenntheit den Gedanken an Entlehnung ausschliesst, ergibt sich jedoch eine merkwürdige Ähnlichkeit der Anlage und der Entwicklung der Völkerpsyche. Identität der Formen in der Archäologie beweist aber ebensowenig Identität des Ursprungs, wie Identität des Lautes eine solche in der Etymologie darthut.

Aber eine Vergleichung der karolingischen Ornamentik mit der Kunst anderer Völker und früherer Zeiten bietet doch — wenn wir von den primitiven Formen absehen — noch genug sichere Anhaltspunkte zur Beurteilung der Einwirkung auf die Denkmäler dieser Buchmalerei.

Es kommt der geometrische Stil in Betracht, der in der karolingischen Ornamentik eine grosse Rolle spielt; es ist aber auch der noch bedeutenderen Pflanzenornamentik in dieser Richtung das Augenmerk zuzuwenden. Wie schon in einem vorausgehenden Kapitel ausgeführt wurde, sind die Pflanzen in karolingischer Zeit meist stilisiert wiedergegeben worden, oft mit symmetrischer Abweigung der Zweige rechts und links vom Schaft. Die Blätter zeigen häufig nur das Profil.

Im karolingischen Ornamente weisen die Ranken unmittelbar auf antike Vorbilder hin. In der antiken Rankenbildung streckt sich aus dem Winkel je einer eingerollten und einer ausgreifenden Ranke zungenartig eine Beendigung vor; diese Bildung findet sich auch in den karolingischen Handschriften. Die Palmette tritt ganz in der strengen römischen Form auf, oftmals in eine halbrunde oder herzförmige Umrahmung eingeschlossen.

Das durch mehrere übereinander liegende Streifen durchgeführte Zickzack, das Motiv mit dem verschiedenfarbigen um-

geschlagenen, halbrunden Lappen begegnet uns schon in der altchristlichen Kunst.

Die zahlreichen karolingischen Motive lassen sich auf einige wenige Grundelemente zurückführen: Mäander, Zickzack, Akanthus, Ranke, Herzblatt, Palmette und Blütenrosette. Die vegetabilischen Ornamente verbinden sich wieder einzeln mit dem fortlaufenden Rankenwerke, besonders der umgebildete Akanthus, welcher bald, wie in der Schule von Tours, schwer und grossblätterig an leichten Ranken sitzt, bald, wie in der Schule von Metz, sich in kleinen Stücken überall anhängt und an langen Stielen durch die Buchstabenteile der Initialen windet.

Eine kurze Betrachtung der Ornamentik jeder einzelnen karolingischen Handschriftengruppe wird am besten Aufschluss geben, wie die Neigung zu abstrakten Formen und überraschenden Zusammensetzungen sich zu einem sinnreichen Spiele ausbildet, und wo diese Neigung, wo die Phantasie des Miniators die befruchtende Anregung gefunden hat.

Die Schola Palatina verwendet in ihren Initialen Goldzüge, welche von geraden Linien in Silber begleitet werden; sie benützt als Füllung mit Vorliebe Flechtwerkmuster, also jenes Motiv, welches die spätantike Kunst in den Vordergrund drängte, die ihm eine hervorragende Bedeutung in der Dekoration zuwies. Diese Bandverkreuzungen werden von den karolingischen Miniatoren möglichst reich gestaltet. Dabei zeigen sich aber in der Schola Palatina Pflanzenornamente in Verbindung mit geometrischen Formen. Das sogenannte Dreiblatt, bestehend aus einem Volutenkelch und krönenden Blatt darüber, welches die Stilisierung der heraldischen Lilie zeigt, erscheint schon hier in mannichfacher Verwendung, bald im Rund zu vieren komponiert, bald mit Spiralen, immer als wichtiges Element der Dekoration.

Die Ornamentik der älteren Schule von Tours lässt die vegetabilischen Formen zu einer gleichberechtigten Stellung mit den Lineamenten gelangen. Diese sind breiter und körperlicher gebildet, als wirkliches Bandwerk von Gold und Silber. Rote und schwarze Linien dienen als Einfassung des Goldes und des Silbers. Zwei Gattungen von Initialen sind zu beachten.

Bei der einen, welche die einfache Form des Buchstabens zeigt, fehlt die Anwendung der Metalle ganz und beschränkt sich der Zierat auf dünne Ranken, zopfartiges Geriemsel oder zickzackförmige Bänder, welche den Stämmen und Biegungen eingezeichnet sind. Eine reichere Auswahl dekorativer Hilfsmittel zeigen die Initialen der zweiten Gattung. Zu der einfachen Form des Buchstabens, dessen Züge in einzelne Felder mit wechselnden Ornamentfüllungen zerlegt sind, gesellen sich allerlei Zwischenglieder, kunstreiche Endungen und Auswüchse, aus Riemen gebildet, oder Blätter und Ranken, an deren Stelle zuweilen ein leichtes Bouquet oder Köpfe von Vögeln und Löwen treten. Auch dienen reichaufgewickelte Spiralen für die Endungen der Initiale. Es darf aber auch nicht verschwiegen werden, dass die Keime der Bilderinitiale hier schon vorhanden sind: die Bamberger Alkuinbibel enthält ein D, das in seinem Körper Vögel, Fabeltiere, einen aus einem Gefäss trinkenden Vogel, eine Hand und Rankenwerk zeigt.

Die jüngere Schule von Tours zeigt die vegetabilische Ornamentik sich zum kraftvollen Rankenwerk entwickeln. Das Geriemsel, die Verschlingungen, werden zu Bindegliedern zwischen den einzelnen Bestandteilen der Buchstaben verwendet. Als Abschlüsse der Initialen werden gerne Tierköpfe verwendet, die aber wieder in vegetabilische Formen überführt werden. Animale, vegetabile und lineare Ornamente verbinden sich meist zu köstlicher Harmonie. Die Handschriften dieser Schule enthalten einen Schatz an geometrischen, an stilisirten Blüten- und Rankenformen, an Wellenranken mit Blüten und Palmetten, an fortlaufenden Ranken, der häufig den Gedanken nahelegt, der Miniator habe an einem antiken Friese das Rankenornament studiert. Mit überraschender Klarheit ist in diesen Handschriften das Pflanzenornament auch zur Arabeske ausgebildet worden: rhythmische Wellenranken vereinigen sich mit Zuthaten aus dem Bereiche geometrischer Formen in flüssiger Behandlung. Die rhythmisch bewegte Pflanzenranke gibt der Ornamentik dieser Schule ihre hohe Bedeutung; die Palmettenranke und die Wellenranke mit spiralisch eingerollten Seitenschösslingen beherrschen die Dekoration der Handschriften.

Die ornamentalen Richtungen, welche die jüngere Schule von Tours vertritt und welche den Höhepunkt der karolingischen Ornamentik bedeuten, lassen sich am besten durch einzelne Beispiele veranschaulichen.

Ein Buchstabe B aus der Viviansbibel lässt in ansprechendem Wechsel der Motive geometrische Füllungen, dann verschiedene Arten der fortlaufenden Wellenranke, eine bescheidene Verwertung des Akanthus, phantastische Tierköpfe als Abschlüsse an vier Enden der Initiale und Tiergestalten erscheinen, die neben dem Blattwerk den Körper des Buchstabens füllen. Schon hier hat die Farbe einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Wirkung der Initiale durch die reiche Anwendung von Gold und Silber, die sich vom Purpur abheben.

Nicht minder bedeutend sind die ähnlich gebildeten Initialen im Bamberger Boetiuscodex; sie sind in drei Farben: Gold, Silber und Grün oder Blau ausgeführt. Eine dieser Initialen ist S. 421 abgebildet. Die Initiale J zeigt in schmalen Silberstreifen den länglichen Körper des Buchstabens, der wieder in vier durch Streifen angedeutete Abteilungen gegliedert ist. Die oberste enthält eine Sförmige, in Gold ausgeführte Ranke; die zweite eine erst mit silbernen, dann mit goldenen Streifen eingefasste stehende Füllung, eine schmale, schwarzgezeichnete Ranke auf grünem Grund; die dritte wieder in anderer Gestaltung eine grüngefüllte, goldene Wellenranke. Oben und an der Seite dieser Ranke sind silberne Löwenköpfe, aus denen goldenes und silbernes Blattornament wächst. In dem Ornament des Buchstabens findet sich überall der charakteristische Stengel mit den Beeren ⁓∴, bald grün, bald schwarz ausgeführt.

Ein anderes J derselben Handschrift ist nur aus Geflecht, aus Riemenwerk gebildet, wieder in vier Abteilungen gegliedert. Das reiche Bandgeflecht, die Verschlingungen oben, in der Mitte und unten sind golden und silbern ausgeführt, während das Bandgeflecht in den schmalen, eingefassten Füllungen auf dem Pergamentgrund nur mit der Feder ausgeführt ist.

Sehen wir in diesen Initialen eine Reihe von Motiven der Ornamentik mit feinem Verständnis künstlerisch verwertet, so tritt

uns jetzt noch ein neues Motiv in voller Entfaltung entgegen, ein Motiv, zu dessen Gestaltung es schon bisher an Versuchen nicht fehlte: nämlich das Einstreuen animalischer Wesen in das Rankenornament. Von den Initialenfüllungen, wie wir sie bisher kennen lernten, zu dem Gedanken der Verbindung des vegetabilischen Ornaments mit Tierfiguren war nur ein kleiner Schritt. Während aber in den Initialen die Tiere nur lose dem Körper der Buchstaben beigegeben erscheinen, zeigen sich auch Rankenornament-Kompositionen, in welche Tierfiguren in symmetrisch sich entsprechender Weise eingesetzt sind. Ein schönes Beispiel hiefür bietet die hier abgebildete, bemerkenswerte Wellenranke aus dem Bamberger Boetiuscodex, der an solchen Ornamenten überaus reich ist.



Ornament aus dem Boetius-Codex.

Die fortlaufende Ranke mit den Blattprofilen ist silbern ausgeführt; die aus den Akanthusablegern wachsenden kleinen Rankenstengel sind farbig, lila, rot und braun; die Vögel sind teils silbern, teils lila. Es liegt der Gedanke nahe, dass die Kenntnis dieser rhythmischen Pflanzenranke durch Textilien der karolingischen Kunst vermittelt wurde.

Dass der karolingische Miniator in seinen ornamentalen Motiven gerne Pflanzen- und Tierreich gemeinsam verwertete, sehen wir auch aus einer anderen hier beigegebenen Darstellung. (S. 455.) Das im prächtigen Gold ausgeführte Ornament ist lehrreich durch die Stilisierung des Akanthus, der von dem gerade aufgeschossenen Stamm in Halbblättern abzweigt. Die Bekrönung des Stammes, welcher aus einem Gefässe hervorwächst, bildet ein Dreiblatt. Eine Ranke mit Halbblättern, auf der ein kleiner Vogel sitzt, breitet sich, schön geschwungen, nach rechts aus. Ein kranichartiger Vogel, der auf seinem Rücken einen kleineren

trägt, scheint mit seinem langen Schnabel an dem Blatte der Ranke zu picken. Die Entfaltung der Komposition hat offenbar unter der räumlichen Beschränkung gelitten. Neben solchen meist in Gold und Silber ausgeführten Ornamenten weiss der Miniator in der Ausstattung des Boetiuscodex durch ausserordentliche Schönheit in der Farbenstimmung auch einfachere Motive überraschend zu gestalten. Namentlich zählt hiezu ein Ornament, im Quadrat angelegt, dessen Ecken von silbernen Dreiblättern gefüllt werden, während sich in der Mitte im zarten Blau eine



Ornament aus dem Boetius-Codex.

aus zierlichen Blättchen gebildete Dekoration in Kreuzform von der natürlichen Pergamentfarbe wirksam abhebt.

So weiss die Ornamentik der Schule von Tours nicht nur durch den Ausdruck elementarer Linien, sondern auch durch Einteilung des Raumes und farbige Belebung der Teile trefflich zu wirken.

Die Initialornamentik der Schule von Metz zeigt die Buchstaben mit dünnen Zügen von Gold und Silber gemalt. Blos an den Endungen der Buchstaben entwickelt sich ein leichtes Geriemsel, entweder aus einfachen Linien oder von sehr dünnen Bändern gebildet. Einige dieser Lineamente münden in Vogel-

und Löwenköpfe aus, andere in stilisierte Blätter. In den Initialen einzelner Evangeliarien sind auch die Züge selbst mit Blättchen und lilienförmigen Knospen verwachsen. Die Stämme und Biegungen der Buchstaben sind innerhalb der goldenen Umrisse durch Purpurstreifen in einzelne Felder geteilt, in denen Bandverschlingungen, dünne Ranken oder gitterförmige Kombinationen aus rechtwinkelig gebrochenen Lineamenten die Fläche beleben.

Die Stellung Godescalcs zur Ornamentik ist indes eine eigentümliche: er kennt alle Motive, aber es mangelt ihm die Fertigkeit, von diesem Reichtum weisen Gebrauch zu machen. Die nationale Ornamentik hat bei ihm beigesteuert und die iroschottische, ebenso finden sich bei ihm Motive, welche der klassischen und altchristlichen Kunst angehören. Rankenmotive kehren in den verschiedensten Abwandlungen wieder. Bei Godescalc begegnen wir auch zum erstenmale jenem später so häufig angewendeten Motiv: die oval beschnittenen Langseiten eines Stückes werden eingebogen, die gleichfalls gerundeten ausgebogen. Eine Initiale N des Godescalc-Evangeliar ist dadurch besonders bemerkenswert, dass sich an ihr einerseits zum Abstrakten neigende orientalisierende, andererseits echt klassisch empfundene Ornamente in bedeutsamer und vielfach aufklärender Weise nebeneinander gestellt finden. Sie zeigt das Motiv von gereihten Blumen an gekrümmten Stengeln als Bandsaum, wodurch der Gedanke an die Verwertung eines Teppichsaums wachgerufen wird.

In den Randleisten des Harley-Evangeliars finden sich Flecht- und Bandwerkmuster, dann die Guirlande, das Lappenmuster, der Mäander und der Eierstab. Die Initialornamentik bevorzugt Flechtwerk und Spirale; einzelne schüchterne Ansätze zeigen Blattwerk.

Das Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville zeigt neben anderen Motiven auch das Labyrinthmuster, welches schon im Harleianus vorkommt. Während aber in dieser Handschrift ausschliesslich Bandwerkmuster die Felder ausfüllt, verbindet sich im Adacodex in Trier im mittleren Felde das Bandwerk mit fein ausgeführtem Blattwerk in ganz organischer Weise. In den Randbordüren wechseln Blattwerkmotive mit Flechtwerkmustern und Vergitterungen.

In dem Evangeliar von Soissons finden sich selten Band- und Flechtwerkmotive, dafür aber um so häufiger das Mäandermotiv, der Eierstab, Blattranken und zahlreiche Linienspiele. Die Füllung der Buchstaben zeigt Bandwerk, das Geriemsel der Endungen läuft entweder in einen Vogelkopf oder Hundekopf oder in eine Spirale aus.

Die vegetabilischen Formen gelangen namentlich im Drogo-Sakramentarium zum Siege über die linearen. Um den Körper der Initialen schlingt sich Rankenwerk, dessen Blätter bald dem Weinblatt, bald dem Kleeblatt, bald einer Rosette gleichen. Die für den Bau der Initiale verwendeten Stäbe oder Kurven laufen manchmal in Vögel- oder Vierfüsslerköpfe aus. Auf den ornamentalen Schmuck der Initialen des Drogo-Sakramentariums hat ohne Zweifel die Sankt Gallische Schreibstube eingewirkt. Ein Vergleich der Bildung des Blattwerks in dem Sakramentar mit der Dekorationsweise im Folchard-Psalter klärt über diesen Zusammenhang auf. Die Ornamentik von Blättern und Bändern, die sich emporrankenden Gewinde, entsprechen genau dem Charakter des füllenden Blattwerks der Initialen des Sakramentars. Namentlich überzeugend wirkt eine Gegenüberstellung einzelner Ornamente (Säulen und Giebel) desselben, welche von leichtem Blattwerk in derselben Weise umwunden sind, wie die schlanken Stützen der Arkaden des Folchard-Psalters. Und endlich ist auch das zierliche Rankenornament der Drogo-Initialen dem Rankenwerk nahe verwandt, welches wir auf der sogenannten Tafel des Tuotilo finden.

Das Evangeliar der Stadtbibliothek von Epernay zeigt in seinen Initialen fast ausschliesslich Flechtwerk und Geriemsel. Die Farbenzusammenstellung ist immer mit grosser Sorgfalt getroffen, die Motive sind verständnisvoll gegliedert. Im Loisel- und im Blois-Evangeliar verläuft das Riemenwerk meist in Tierköpfe. Angelsächsischer Einfluss macht sich in der Komposition und in der Farbengebung des Ornaments geltend. Ist in diesen Handschriften der angelsächsische Stil in die Ornamentik eingedrungen, so steht die Dekoration einer anderen Gruppe karolingischer Handschriften unter ausgesprochenem irischen Einfluss.

Die wesentlichen Merkmale der irischen Ornamentik*) bestehen bekanntlich in der gänzlichen Abwesenheit der Blattverzierungen und jedes anderen phyllomorphischen oder pflanzenartigen Ornamentes — vom klassischen Akanthus ist keine Spur vorhanden — dann in der ausserordentlichen Verwicklung und in der sorgfältigen Ausarbeitung der verschiedenen Muster. Diese sind meistens geometrisch und bestehen aus Bandgeschlingen, aus diagonalen und spiralförmigen Linien, aus seltsamen monströsen Tieren und Vögeln mit Kopfschleifen, Zungen und Schweifen versehen, die sich in endlosen Knoten mit einander verflechten.

Eines der allgemeinsten und verschiedenartig behandelten Muster, das in Metallen, Steinen und Handschriften angewendet wurde, besteht aus einem oder auch aus mehreren verschlungenen und verknüpften schmalen Bändern, die manchmal in äusserst verwickelten Windungen, manchmal wieder symmetrisch und geometrisch, angeordnet sind. Zwei Bänder laufen oft parallel mit einander fort, sind aber abwechselnd verschlungen. Wo solches anging, ward das Band winkelförmig ausgedehnt, um gewisse Stellen in der Zeichnung auszufüllen.

Ein charakteristisches Ornament, welches in irischen Werken aller Art angebracht wurde, ist die Darstellung monströser Tiere, Vögel, Eidechsen und Schlangen jeder Gattung, von unnatürlicher Länge und mit Schwänzen, Kopfschleifen und Zungen versehen, die in langen, verschlungenen Bändern ausgehen und mit einander verwoben sind; die Anordnung ist zuweilen symmetrisch, zuweilen unregelmässig.

Das eigentümlichste unter den irischen Mustern aber ist jenes, welches aus drei oder vier spiralförmigen Linien entsteht, die von einem bestimmten Punkt ausgehen, während die entgegengesetzten Endpunkte derselben sich gegen den Mittelpunkt eines aus andern Spirallinien gebildeten Knäuels hinbewegen.

Die irische Linearornamentik herrscht in der Schule von Saint-Denis, vertreten durch das sogenannte Evangeliar Franz II., eine Bibel Karls des Kahlen (Paris, Nat. Bibl. 2) und einige andere

*) Vgl. S. 44.

Handschriften. Die Rahmen der Blätter dieser Handschriften zeigen Flechtwerkfüllung; an den Ecken schlingt sich durch den Rahmen meist ein Silberband, dessen eines Ende in einen ganz linear behandelten Vogelkopf mit Schopf ausläuft. Ganz im irischen Geschmacke sind auch die Initialen dieser Handschriften behandelt. Der bandförmig ausgezogene Tierkörper mit langem, aufwärts oder abwärts gekrümmten Schnabel, der Hundekopf mit bandförmig auslaufender Zunge wird häufig verwendet. Das Blattwerk tritt spärlich auf und wo es auftritt, zeigt es verkümmerte Formen. Auch die übrigen Handschriften dieser Gruppe zeigen irische Motive, derb behandelte, aber doch stilisierte Laubwerkformen, Verbindung solcher mit rein irischen Elementen oder auch Laubwerkformen mit geometrischen Figuren.

In der Schule von Corbie spielen antike Motive, der Mäander, Akanthus, die zickzackförmigen Bänder und andere Motive, wie solche in den Bordüren ravennatischer und römischer Mosaiken erscheinen, eine kaum bedeutendere Rolle als die Erinnerung an die irische Weise. Das Geriemsel, durch Linien oder Bänder gebildet, erscheint bald gedrängt oder zopfartig, bald in loseren Kombinationen, kalligraphischen Zügen und Schwingungen ähnlich. Dazu kommen Blattornamente mit runden, stumpfen Endungen. Die Ranken und Blätter in ihrer ganzen Stärke werden mit Gold und Silber bemalt.

Die Initialen der Handschriften der Schule von St. Gallen zeigen ein breites Geriemsel, welches die Grundlinien begrenzt, in mannichfaltigen Verschlingungen, bald mit Blättern bewachsen, bald in Tierköpfe auslaufend. Prachtvolle Windungen, kunstreiche Verästungen füllen den Körper der Initialen. Übrigens will Rahn vier verschiedene Richtungen in der Ausstattung des goldenen Psalters unterscheiden können. Der Buchstabe B, den wir nebenstehend bringen, entspricht dem Stile der Buchstaben des Folchard-Psalters: das vorwiegende Element ist Geriemsel, Zopf- und Mattengeflecht; dann sehen wir wellenförmiges Rankengewinde, Blätter zur einfachen Folge verbunden und auch einfaches Linearornament; Blätter und Riemen sind massiv vergoldet und von mennigrothen Pinselstrichen eingefasst. Die zweite

Klasse von Initialen des Psalteriums zeigt eine belebtere Form und grössere Eleganz in der Behandlung der vegetabilischen Ornamente, die dritte bevorzugt einfache Farben und Formen, lässt aber eine gereifte künstlerische Erfindungsgabe erkennen, während die vierte sich durch den Mangel an farbiger Kraft unterscheidet, aber überwuchernde Ornamentik liebt und sich zu phantastischen Kombinationen hinneigt.

Diese Pracht zeigt die karolingische Initialornamentik in voller Reife, alle Errungenschaften der ganzen Epoche verwertend. Blicken wir nun auf die Entwicklung zurück, so treffen wir in frühkarolingischer Zeit kaum ein anderes pflanzliches Element regelmässig in der Ornamentik, als Knospe und Blatt. Schon früh erscheinen Knospen an sonst kahlen Initialen; aus jeder Ecke, jedem Winkel tritt jetzt der Keim der neuen Ornamentik. Neben den Knospen entwickelt sich das Blatt in profilierter Darstellung.

Als Füllung eines Buchstabenkörpers zeigt sich Geriemsel, Flechtwerk, daneben lineare Ornamente, Bildungen aus Rankenwerk; wo die Buchstabenzüge es gestatten, wird Rankenwerk mit Knospen und Blättern angewendet. Die Farben, welche meist zur Anwendung kommen, sind grün, violett, rot, dann überwiegend Gold und Silber.

Die Bordüren fallen in der karolingischen Ornamentik manchmal weg, meist legen sie sich indes ausser allem Zusammenhang mit der Darstellung des umschlossenen Feldes als eigentliche Rahmen um die Verzierungen der Mitte. Den Leib des Buchstabens zerlegt die karolingische Ornamentik in den Rand oder in die Bordüre und in einen mittleren Kern, in dem sich fernerhin die ornamentale Entwicklung der Bandverschlingung niederliess. Aber die Bandornamentik erhielt noch ein anderes Gebiet zu ihrer freien Entfaltung an dem Abschluss der Initialen, der meist von hoher Schönheit war. Die Randbordüren des Körpers dachte man als Bänder, welche an den Enden der Initialen in jene Abschlüsse ausliefen.

Zur gebogenen Führung des Bandes in den Verknotungen und Verflechtungen des deutschen Stiles war die rechtwinkelige



Aus dem Psalterium aureum (St. Gallen).

Brechung der Iren getreten; die karolingische Ornamentik fügte zu diesen eckigen und wellenförmigen Bewegungen noch die kreisrunde. Durch die Aufnahme kreisrunder Bandverschlingungen wurde eine grössere Übersichtlichkeit der Muster geschaffen. Das Bedürfnis weiterer Übersichtlichkeit führte zur Anordnung grossen, parallelen und darum trotz aller Verschlingungen einheitlich verlaufenden Flechtwerks. Hier machen sich, wie betont, die Einwirkungen klassischer Kunst geltend. An Stelle der langen Streifen und Felder finden sich kleinere Rechtecke oder Quadrate oder gar Dreiecke. Von einer einheitlichen Beherrschung eines grösseren Streifens ist bald nicht mehr die Rede; er wird, wo es angeht, in verschiedene Teile zerlegt.

Diese Ornamentation ist aber nicht nur den karolingischen Handschriften eigen; sie zeigt sich auch am Tassilokelch. Hier tritt die Bandverschlingung auf, genau so, wie wir dieses charakteristische Ornament in den Handschriften finden. Der äussere Rand des Kelches enthält eine originelle geometrische Ornamentation, die sich aus Halbkreisen formiert, welche nach kurzen Zwischenräumen wieder anheben und jedesmal wieder in Verbindung gesetzt werden durch einen über Eck gestellten stumpfen Winkel, wodurch im Äussern abwechselnd ein Kreissegment mit dazwischen befindlichen, dreieckigen Ausschnitten erzielt worden ist. Durch diese geometrischen Einfassungslinien werden an dem oberen Rande des Kelches einzelne Compartimente gebildet, die abwechselnd mit verschiedenen Ornamentationen ausgefüllt sind, und zwar erblickt man von den Halbkreisen eingeschlossen phantastische Tiergestalten von arabeskenartigen Bändern und Laubornamenten umschlungen, die in naher Verwandtschaft zu den Tiergestalten stehen, wie sie in den Initialen der karolingischen Handschriften erscheinen. Diese bandartigen Verschlingungen, von schlangenförmigen Tieren durchwebt, wie wir sie auf dem Tassilokelche finden, sind aus dem gleichen Formenschatz entnommen, aus dem die karolingische Malerei schöpfte, auch die Verzeichnung der Figuren in ein sinnloses Ornament erinnert an ähnliche Bildungen in irischen Handschriften.

Die Blüte, welche die karolingische Initialornamentik zeitigte, kam auch den anderen Zweigen der Kunst zu gute; namentlich ist es die Elfenbeinplastik, welche es gelernt hat, gleich der Miniaturmalerei mit ansprechendem Ornament, meist mit akanthusähnlichem Blattwerk in anmutiger Bewegung die Felder der Elfenbeinplatten zu füllen.

Das Wort Karl Lamprechts,*) der Karolingerzeit dürfe nachgerühmt werden, dass sie unter nicht geringer Gährung aller heimischen Kunstanschauungen wie unter dem Einflusse irischer und klassischer Kunstübung sich zur Selbständigkeit jener neuen Ornamentik durchgerungen, welche dem höher gestiegenen künstlerischen Empfinden Ausdruck verleihe und eine nie wieder erreichte Höhe der Verzierungskunst erklommen habe, dieses Wort des Historikers wird durch die vorstehende kurze Untersuchung eine neue kunstgeschichtliche Bestätigung empfangen haben.

Aber diese Ornamentik, die sich so formenreich und farbenprächtig entfaltet, der Purpur, Gold und Silber als Mittel dienen, um die grossen ganzseitigen Zierblätter effektvoll zu gestalten, diese Ornamentik steht doch in den karolingischen Handschriften da am höchsten, wo Bild und Ornament sich vereinigt, wo das figürliche Element sich zu den Initialen gesellt, wo die Initiale selbst neben den Medaillons und ornamentalen Gerüsten zurücktritt, um dem Blatte den Eindruck einer grossen Komposition zu geben. Die Handschriften zeigen, dass in diesen ganzseitigen Zierblättern alles vereint verwertet ist, was der karolingische Miniator erlernt hatte: die Ausstattung der Kanonesbögen, der Schmuck der Initialen, die Füllung derselben mit durchflochtenem Band- oder mit zierlichem Rankenwerk, die Einordnung der Figuren oder Scenen in den inneren Raum der Buchstabenform, die Umrahmung mit reich verzierten Rändern, endlich die Auswahl und Verwendung der verschiedenen Farbentöne. (Harley-Evangeliar, Evangeliar von Abbeville, Soissons-Evangeliar.)

Die Selbständigkeit in der Komposition dieser Ornamentblätter gestattet auch einen Schluss auf die Arbeitsweise der

*) Initial-Ornamentik S. 17.

karolingischen Miniatoren. Mit einem feinen, durchdringenden Verständnis wissen sie Formen und Farben in glücklichen Einklang zu bringen. Der meist gebräuchliche ästhetische Massstab wird allerdings sich nur schwer auf diese mittelalterlichen Kunstschöpfungen anwenden lassen: es ist eine spezifische Art von Kunstschönheit, die ihren Ausdruck im karolingischen Ornament findet, das bei seiner anspruchslosen, naiven Natur wenig geeignet ist, das Auge zu blenden. Neben den biblischen und legendarischen Motiven ist es aber trotzdem die Fülle der ornamentalen Leistungen, der wir bei dem Schmucke der Kanonesbögen und der Initialen begegnen, welche die Stellung der karolingischen Malerei in der Kunstgeschichte bestimmt.



Alphabetisches Register.

Aachen, Domschatz, Evangeliar 76.
Palastkapelle, Mosaik 54 ff., 223, 362.
Aaron 110 ff., 113.
Abbeville, Stadtbibl., Evangeliar 80.
Abel 107, 109.
Abendmahl 163.
Abraham 107, 109.
Achis, König 126.
Adalfried, Mönch 315.
Adam und Eva 97 ff., 102, 103.
Ältesten, die vierundzwanzig, 220, 221, 222, 244.
Aeman 128, 130.
Agnus Dei 143, 319.
Alkuin 36, 71, 144, 158, 223, 253, 319, 362.
Allerheiligendarstellung 226.
Altar 446.
Altar mit Bundeslade 219, 220, 221.
Ammen bei der Geburt Christi 148.
Ananias 226, 227.
Andreas, d. hl. 231.
Angilbert 144, 145.
Antiochus 138.
Apokalypse: Stadtbibliothek i. Trier 213, 357.
Alkuinbibel in London 219, Viviansbibel in Paris 220, Bibel v. St. Paul (Rom) 221.
Apostel 163, 166, 183 ff., 186, 190.
April, Personifikation, 307.
Arithmetica: Boetius-Codex in Bamberg, 271.
Arnulf, hl., 238 ff.
Arras, Bibliothek, Evangeliar 83.
Asaph 128, 130.
Ashburnham-Pentateuch 7, 106, 107, 115, 117.
Astrologia: Boetius-Codex in Bamberg, 272.
Athos: Kirchen, Fresken 107.
Ausgiessung des heil. Geistes 183 ff.
Autun, Seminarbibliothek, Sakramentarium 84.
Bären 425.
Balak 120.
Bamberg, k. Bibliothek, Alkuinbibel 78, 97, 289. Boetius-codex 84, 251, 271, 297.
Baugulf, Abt, 313, 315.
Bauleute 306.
Bäume 226, 434.
Beda 275.
Bergpredigt, Drogo-Sakramentar 342.
Berlin, k. Bibliothek, Psalter 90.
Bethulien 137.
Bewaffnung 399.
Bilderkreis des alten und neuen Testaments 333 ff.
Bileam 119.
Böcke 307.
Boetius 251.
Bogenschützen 220, 422.
Bologna, Museum der Universität, Elfenbeintafel 148.
Brower, Christoph, 313, 314, 315 ff.
Brustbilder 97.
Brüssel, k. Bibliothek, Evangeliar 77.

Bruun, Candidus, 313, 315
Buch 140, 141.
Büchertruhe 445.
Bundeslade 113, 121, 126.
Cambray, Stadtbibliothek, Evangeliar 83.
Cambridge, Library of Corpus Christi College, Evangeliar 211 ff.
Canterbury-Psalter 131, 312.
Carmina Salisburgensia 306, 368.
Cherubim 113, 212, 384.
Chimaira 412 ff.
Christus 379.
Chorführer mit Instrumenten 128 ff., 396.
Christentum, personificiertes, 219.
Christophorus, hl., 58.
Christus 140 ff, 143, 221, 379 ff.
  Darstellung im Tempel 155.
  Einzug in Jerusalem 160, 190, 317.
  Erscheinung 190.
  Geburt 145.
  Himmelfahrt 183 ff., 390.
  Kreuzigung 317, 319, 350 ff.
  Taufe 158 ff.
Claudius von Turin 26 ff.
Codex Rossanensis 161, 164, 210 ff.
Damaskus: Viviansbibel i. Paris 226.
David 124ff., 128ff., 309, 311, 338ff., 395.
Durchzug durch den Jordan 121.
Durchzug der Israeliten durch das rote Meer 112.
Ebo-Evangeliar 305.
Ecclesia 169, 173.
Eigil, Abt, 313.
Einbanddecken 72, 205, 325.
Einhard 313.
Elefant 424.
Elfenbeintafeln (Frankfurt a. M. 265, Paris 324, 433).
Eli 123.
Elisabeth, 187, 188.
Elkana 123.
Engel 100, 101, 111, 114, 119, 120, 145, 146, 158, 159, 160, 169, 174, 176, 183, 187, 221, 225, 226, 230, 319, 381 ff.
Epernay, Stadtbibl., Evangeliar 82.
Ermoldus Nigellus 102, 361, 363.
Esel 119, 160, 190.
Ethan 128, 130.
Eva 99 ff.
Evangelisten 144, 191 ff.
Evangelistensymbole 143, 144, 319.
Evangelienbuch 192, 201, 202.
Federzeichnungsstil 311 ff.
Feigenbäume 98.
Feldherrntracht 401.
Fibeln 404.
Filocalus-Kalender 250, 307, 308, 422 ff.
Fischer 306.
Florenz, Laurentiana:
  Codex von Monte Amiata 144.
  Rabula-Evangeliar 157, 172, 189.
  Museum, Onyx 277.
Florus Lugdunensis 64, 370
Flucht nach Ägypten 156.
Flussgötter 111, 121, 285, 436.
Folchard 90, 309, 457.
Fortitudo: Viviansbibel in Paris, Sakramentarium von Autun, Bibel von St. Paul in Rom 272 ff.
Francia 287.
Frankenkönige, mytische, 316.
Frau, futterstreuend, 46, 307.
Frauen, die drei, am Grabe 174, 180.
Frauen, die heiligen: Viviansbibel 235 Bibel von St. Paul (Rom); 235, Sakramentar (Paris, Nat.-Bibl. 41 225).
Frauentracht 402 ff.
Fulda 313.
Fulgentius, Bischof, 35.
Fürst, fränkischer, 251.
Gabriel, Erzengel 187 ff., 383.
Gallen, St., Klosterbibliothek:
  Folchard-Psalter 90, 309, 457.

Psalterium aureum 91, 125, 309, 459.
Geberden 385 ff.
Gefelse 194, 196.
Genien 305.
Genesisdarstellungen: Alkuinbibel der kgl. Bibliothek in Bamberg, sog. Alkuinbibel in London, Viviansbibel in Paris 97 ff.
Germigny les Prés, Kirche, Mosaik 56.
Geometrie: Boetius-Codex in Bamberg 271.
Gericht, jüngstes, 351 ff., 370 ff.
Gewand 395 ff.
Godescalc 75, 355 ff., 456.
Goldgläser 134 ff., 209.
Goliath 124.
Gotha, herzogl. Bibliothek Cod. 84: 316, 317.
Gotia 287.
Gott-Vater 98 ff., 102, 104, 219, 220, 221, 378.
Grabkapelle 174 ff. 178, 180 ff.
Gräber, offene 173.
Gregor, hl., 22, 23, 237.
Greif 414 ff.
Grimald, Abt, 65, 436.
Haar 393.
Hadrian, Papst, 24 ff.
Halle 438.
Hand Gottes 100, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 125, 131, 170, 183, 184, 226, 227, 376 ff.
Handwerksscenen 300.
Hanna 123.
Harun al Raschid 424.
Heimsuchung der Elisabeth 187.
Heinrich II. 172.
Herabkunft des hl. Geistes (Pfingstfest) 186.
Herodes 152, 154.
Hieronymus, hl. 234 ff., 311.
Himmelfahrt 183.
Hirtentypus 107.
Hirten 146, 148, 190, 307.
Holofernes 137.
Hrabanus 30, 63, 318, 319, 320, 351, 357.
Jagdscenen 293, 413.
Jehova 125.
Jericho 114, 121.
Jerusalem 226.
Idithun 128, 130.
Ingelheim, Palastkirche 60, 102. 361 ff.
Irene, Kaiserin, 48 ff.
Isaias, Prophet 222.
Isidorus von Sevilla 275, 283.
Johannes, Ap. 169, 171.
Johannes der Täufer 158 ff., 160.
Johannes, Evangel. 220, 221.
Jonas von Orleans 26 ff.
Joseph, d. hl., 145 ff. 147, 151, 155.
Josua 110, 121.
Josuarolle 122.
Judas 163.
Juden 186.
Judith 137.
Jünger von Emaus 186.
Justitia 272 ff.
Kain und Abel 100, 103, 106.
Kaiserin 248.
Kalenderbilder 305 ff.
Kalendergedichte 305.
Kamele 138.
Kanonestafeln 288 ff., Evangeliare der Schatzkammer in Wien, der kgl. Bibliothek in Brüssel, des Domschatzes zu Aachen. Bibeln der Kantonalbibliothek in Zürich, der Vallicelliana in Rom, der kgl. Bibliothek in Bamberg, der Alkuinbibel in London, der Roriko-Bibel in Paris (Nat.-Bibl. Nr. 3), Lotharevangeliar in Paris (Nat.-Bibl. 266), Viviansbibel in Paris, Evangeliar von Mans (Paris, Nat.-Bibl, 261), Evangeliar du Fay (Paris, Nat.-Bibl.

9385), Evangeliar der Pariser Arsenalbibliothek (Nr. 599), Harley-Evangeliar (British Museum), Evangeliar der Stadtbibliothek von Abbeville, Ada-Evangeliar in Trier, Soissons-Evangeliar in Paris, Evangeliar der Stadtbibliothek von Epernay, Loisel-Evangeliar (Paris, Nat.-Bibl. 17968), Evangeliar von Blois (Paris, Nat.-Bibl. 265), Evangeliar Franz II. (Paris, Nat.-Bibl. 257), Bibel Karls des Kahlen (Paris, Nat.-Bibl. 2), Codex aureus in München, Colbert-Evangeliar in Paris, Nat.-Bibl. lat. 324), Evangeliar des Celestins in der Arsenalbibl. in Paris.
Karl der Grosse 241, 317, 424 ff., 435.
Karl der Kahle 244, 311.
Katakombe der hl. Agnes 105, 155,
der hl. Cäcilia 105,
des hl. Callistus 124, 134,
der hl. Domitilla 105, 152,
S. Marcellini et Petri 105, 133.
Kelch 143, 166, 222, 446.
Kindermord in Bethlehem 157.
Kirche 258.
Kirchen Asiens, die sieben, 221.
Kleriker 261, 263.
Klosterschule 309.
Knechte beim Kreuze Christi 170, 173.
Köln, Dombibl., Evangeliar 80.
Korah, Rotte 120.
Kosmas Indicopleustes, Codex des 131 ff., 228, 352, 384.
Kremsmünster, Stiftsbibliothek, Codex millenarius 78, 88.
Kreuzigung Christi 168 ff.
Krieger 122, 124, 127, 128, 138, 164.
Kronleuchter 447.
Künste, die freien, 269.
Kuppelgewölbe 441.
Lamm 143, 144, 219, 220, 221, 222, 319, 379.
Lampen 447.
Land, personif., 221, 222, 225.
Landleute 306.
Landschaft 194, 196, 197, 205, 207, 210, 428 ff.
Lateran-Museum 305.
Laube 102.
Laurentius, hl., 58, 232.
Lebensbrunnen 254 ff.
Leges Barbarorum 316.
Leuchter 113, 447.
Lex Alamannorum 317.
Libri carolini 9 ff., 39, 149, 156, 269, 283, 361, 363.
Lichtkrone 188, 201.
Liverpool, Museum, Elfenbeinreliefs 172, 182.
Löwe 219, 406, 425.
London, British Museum:
Alkuinbibel 83, 100, 111, 290.
Canterbury-Psalter 131, 312.
Elfenbeinrelief 178, 181.
Harley-Evangeliar 80.
London, Ellis und White, Psalter 81, 128.
Lothar 242 ff.
Ludwig der Deutsche 250.
Ludwig der Fromme 60 ff., 171, 315.
Lüttich (Bildercyklus) 145, 154 ff., 156 ff., 374.
Luna 169, 170, 171, 274 ff., 437.
Lupus von Ferrières 316.
Magd bei der Geburt Christi 145, 146, 148, 151
Magier, Anbetung derselben 152.
Mailand:
S. Ambrogio, Kirche, Mosaik 56
Sarkophagdeckel 146.
Dom, Elfenbeindyptychon 157.
S. Celso, Sarkophag 176.
Museum Trivulzi, Elfenbeinrelief 178.
Schatz des hl. Ambrosius, Elfenbeinrelief 178.

Majestas Domini 143, 380 ff.
Makkabäer 138.
Malerbuch vom Berge Athos 162.
Maria, hl., 149 ff, 152 ff., 155, 156, 169, 171, 183, 184, 186, 381.
Maria Maggiore, S., Kirche in Rom: Mosaiken 122, 142, 155, 156, 157
Mariä Verkündigung 144 ff.
Maria Magdalena 174, 176.
Marien, die drei, am Grabe 174 ff.
Mattathias 138 ff.
Mauern 442.
Medaillons, goldene, 97.
Meer, personif., 221, 222, 225.
Melchisedek 107.
Michael 127.
Mithrasrelief 279.
Modena, Domkapitelarchiv, Cod. Ord. 1, 2, 316.
Modestus 313 ff.
Mönche 244.
Monza, Schatz:
Metallfläschchen 147, 159, 177.
Monatsbilder 39 ff., 302 ff.
Moses 110 ff., 119.
München, k. Hof- und Staatsbibliothek, Cod. lat. 210 (10. Jahrh.) 306.
Codex aureus von St. Emmeran 87, 207, 245, 325.
Elfenbeinrelief 173, 180 ff., 184.
Scheftlarner Evangeliar 88.
Wessobrunner Handschrift 89.
k. Schatzkammer: Gebetbuch Karls des Kahlen 87.
Musica 271.
Musikinstrumente 128 ff., 445 ff.
Neapel, Museum, Sarkophag 104.
Nil 111, 431.
Nilgott 111, 285.
Oberzell (Reichenau) Wandgemälde 361, 371 ff.
Oceanus 144, 285.
Ochsen 107.
Ochs und Esel 146.
Odilo (Fulda) 315.
Offenbarung 213.
Opfertiere 114, 123.
Ordines 261.
Ottfried von Weissenburg 89.
Ornamentik 2, 37, 44, 359.
Ornat, geistliches, 401 ff.
Osimo, Kathedrale, Sarkophag 154.
Palastkirche 102.
Paradies 98.
Paris, Arsenalbibliothek: Evangeliare 81, 88, Louvre: Sarkophag 185.
National-Bibliothek:
Bibeln Karls des Kahlen 82, 110.
Blois-Evangeliar 82.
Colbert-Evangeliar 88.
Drogo-Sakramentar 80.
Evangeliar du Fay 86.
Evangeliar, sog. Franz II. 82.
Evangeliar von Mans 86.
Godescalc-Evangeliar 75.
Loisel-Evangeliar 82.
Lothar-Evangeliar 83.
Psalter Karls des Kahlen 86, 128.
Roriko-Bibel 83.
Sakramentar des Hrodradus 86.
Soissons-Evangeliar 80.
Theodulf-Bibeln 79, 80.
Viviansbibel 84.
Paulus, Apostel, 226, 227, 229.
Personifikationen 38, 39, 41, 307, 308.
Petrus 229.
Petrus an dem Grabe 190.
Pflanzen 191, 205, 206, 222, 433 ff.
Pharao 112.
Pharaos Tochter 112.
Philister 124.
Physiologus 409.
Pipin 317.
Priester 261.
Priester, levitische, 121.
Propheten, Brustbilder 143.

Prudentia: Viviansbibel in Paris, Sakramentarium von Autun, Bibel von St. Paul in Rom 272 ff.
Prudentius 275.
Pult 445.
Puy, Kathedrale, Bibel 79.
Raginold, Abt, 84, 253.
Ratgar, Abt, 314.
Rauchfass 120, 174, 187, 188, 189, 448.
Ravenna, S. Apollinare nuovo, Kirche 164, 168, 177.
Dom, Bischofsstuhl 162.
Kapelle S. Pietro Crisologo 209.
St. Vitale, Mosaiken 210.
Reccheo 313, 315.
Relieftafel (St. Gallen) 144.
Reliquienhörner 447 ff.
Rom, Capella di S. Maria del Presepio, Mosaik 155.
Museum des Lateran, Sarkophag 104, 148, 154, 163, 165.
S. Paolo fuori le mura, Bibel aus S. Callisto 87, 101 ff., 111.
Triumphbogen von S. S. Cosmae Damiano 224.
Vallicelliana, Alkuinbibel 78, 289.
Vatikana: Octateuch 107, Josuarolle 122, Topographie des Cosmas 131, 148, 228, Virgil 39, 436.
Vatikanisches Coemeterium, Sarkophag 176.
Roma 41, 287.
Sabina, Kirche in Rom, Thüre 115, 172.
Salomo 132, 135.
Samuel 123, 132.
Sarkophage 115, 209.
Sarkophag des Junius Bassus 229.
Sarkophag aus dem Coemeterium der hl. Priscilla 148.
Sarkophag, früher in S. Paolo fuori le mura 103.
Sarkophag, Marseiller: Kampf mit Goliath 124.
Saul 123 ff., 126.
Schädelbildung 392.
Schiff 235, 236.
Schlange 99 ff., 112, 169, 170, 405.
Schmuck 404.
Schreiber 236, 237.
Schulen der karoling. Buchmalerei 91.
Schwert- und Schildträger 137, 398.
Seetiere 289, 405.
Seth 101, 102.
Sella curulis 433.
Sinai 110 ff., 113.
Sitzmöbel 443.
Smyrna, Museum des Syllogos, 107.
Sol und Luna 32, 98, 169, 170, 171, 274, 279, 281 ff., 437.
Soldaten 176.
Sophia sancta 151, 267.
Speerwerfer 41.
Städteansichten 438.
Steinmetzen 293, 311.
Stephanus, hl. 58, 230.
Stern 146, 152.
Stiftshütte 113, 126.
Stockholm, kgl. Bibliothek, goldenes Evangeliar 211.
Störche 289.
Symmachus 251.
Symeon 155.
Synagoge 169, 173.
Syrakus, Museum, Sarkophag 154.
Syrer, Auszug wider die, 127.
Tabernakel 110.
Tänzer 132, 134.
Taube 40, 158, 160, 378.
Tellus und Oceanus 35, 283.
Temperantia 272.
Tetramorph 212, 384.
Theodomir 26.
Theodulf von Orleans 35 ff., 37, 59 ff. 79, 272, 283, 419.
Theodulfbibeln 289.
Tiere 38, 98, 405 ff.

Tierkreis 274 ff., 420.
Thomas, ungläubiger 190.
Thron 443 ff.
Tiberias 190.
Tintengefäss 445.
Tischgeräte 166 ff
Tracht 395 ff.
Trier, Stadtbibliothek:
  Adahandschrift 77.
  Apokalypse 89, 213, 357.
  Evangeliar 88.
Tritonen 40.
Tugenden, die vier 130, 272.
Turteltauben 155
Utrecht-Psalter 181, 300, 306, 321 ff, 340 ff.
Venus 149.
Verheissung und Geburt des Johannes 187 ff.
Verkündigung an die Hirten 190
Verona, Sarkophag 167.
Vitale, S., Kirche in Ravenna 107, 109 ff.
Vivian, Graf, Laien-Abt von St Martin in Tours 244.
Vögel 289, 405 ff.
Volksmenge 188.
Volkstracht 401.
Vorhänge 442 ff.
Waffen 398 ff.
Waffenträger 246, 248, 389.
Walafried (Strabo) 436.
Wandalbert von Prüm 305.
Wandmalerei 54 ff.
Weihe des Wassers und des Öls 263.
Werkleute 126, 311.
Werdener Elfenbeinrelief 147.
Wien, k. u. k. Hofbibliothek, Genesis 107 ff.
  Ottfrid-Handschrift 89, 317.
  Hrabanus Liber de sancta cruce 319.
  K. k. Schatzkammer, Evangeliar 76.
Windgötter 279, 282.
Winzer 306.
Wolken 430.
Zacharias 187, 188 ff.
Zachäus 161.
Zefirino, S., 305.
Zodiacus 274 ff., 422 ff.
Zürich, Kantonalbibl., Bibel 78, 289
Zwettl, Klosterbibl.: Liber de sa cruce 320.

Berichtigungen und Druckfehler.

Seite 148 Zeile 5 von unten lies: municip.
Seite 150 Zeile 4 von unten lies: Bathseba.
Seite 250 Zeile 7 von oben lies: Filocalus.
Seite 296 Zeile 15 von oben: Die Bezeichnung „hl. Georg" kann wohl als unrichtig gelten; für uns kommen nur die Vögel an den Seiten des Giebels in Betracht.
Seite 306 Zeile 14 von oben lies: des 10. Jahrhunderts.
Seite 331. Der hier erwähnte Codex befindet sich in der Pariser National-bibliothek. Das Bildnis ist als „Bildnis Ludwigs des Frommen" bereits im II. Theile der „Geschichte des Mittelalters" von Hans Prutz (Berlin 1891) auf Seite 101 veröffentlicht.
Seite 361 Zeile 13 von oben lies: S. Paolo fuori le mura.



